الرواية الآن

دراسة فى الرواية العربية المعاصرة

دكتور عبد البديع عبد الله

الناشر
مكتبة الآداب ٤٢ ميدان الأوبرا
ت : ٣٩٠٠٨٦٨ - ٣٩١٩٣٧٧

الطبعة الأولى

١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م

مقدمة

ظهرت الرواية العربية فى مطلع العصر الحديث ، بعد أن اتصلت الثقافة العربية بالثقافة الغربية عن طريق البعثات إلى أوربا ، وترجمة بعض الأعمال الروائية إلى العربية [1] . وقد كانت حركة الترجمة التى قام بها خريجوا مدرسة الألسن فى أواخر القرن الماضي ، ومطلع هذا القرن ، ومن جاءوا بعدهم من المترجمين والمنشئين ، إرهاصاً بحاجتنا إلى التغيير ، واستحداث فنون جديدة من الأدب لم تكن معروفة فى أدبنا بالصورة التي انتقلت إليه بها ، كفنون الرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرحية . فالرواية ، وهى موضوع هذه الدراسة ، تختلف من حيث الشكل ، عن بعض فنون القصص المعروفة فى تراثنا ، كالسير الشعبية، والقصص على ألسنة الحيوان كما في « كليلة ودمنة » ، وقصص ألف ليلة وليلة ، والمقامات ، وبعض القصص التي تزخر بها كتب الأدب العربي والتاريخ التى كتبت فى العصر العباسي وما تلاه من عصور ، مثل كتب الأمالى ، وكتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى ، والبداية والنهاية لابن كثير وغيرها . ولا تعدّ بعض ما فى هذه الكتب من « حكايات » جذورا للتيار الأدبي المعاصر فى الرواية أو القصة القصيرة « لأن القيمة الفنية لهذه الحكايات لا تسمح لها بأن تتحول إلى فن أدبي » [2] . ولعل أقرب هذه الأعمال إلى فن القصة هو قصص « كليلة ودمنة » وهي قصص مترجمة عن الهندية إلى

---

(١) من الأعمال الروائية التى ترجمت فى أوائل اتصالنا بالغرب ترجمة « رفاعة رافع الطهطاوي» « مغامرات تلیماك » ل : « فنلون » باسم : « وقائع الأفلاك فى حوادث تليماك » ، وترجمة « محمد عثمان جلال » » بول وفرجينى » ل : « برناردى سان بيير » بعنوان : « الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة » . والترجمات التى ظهرت فى مراحل تالية كتلك التى بنى عليها المنفلوطى تعريبه لروايات : « بول و فرجينى » ، و « سيرانو دى برجراك » ، و « تحت ظلال الزيزفون» . وترجمة « حافظ إبراهيم » لرواية « البؤساء » ل : ڤيكتور هيجو ، وما تلاها من ترجمات .

(٢) أنظر د . محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ط ٢ ص ٥٣١ .

الفارسية ، ومنها إلى العربية بقلم « ابن المقفع » ولم يكن لهذه القصص وسواها دور يذكر فى ظهور فن قصصى عربى بالشكل الذى عرفناه عند اتصالنا بالثقافة الغربية .

ومن أمثلة القصص التى أنتجها الشعب العربى تلك الروايات التى تتضمنها السير الشعبية كسيرة « عنترة » و « ذات الهمة » و « سيف بن ذي يزن » و « الظاهر بيبرس » و « حمزة البهلوان » إذا لم نحدد تعريف الرواية بالشكل الأوربى الحديث لهذا الفن . لكن الكتاب لم يعترفوا بها لأنهم عدّوها قالباً شعبياً يتسم بأسلوب عربى ركيك تختلط فيه العامية بالفصحى ، فلما اتصلوا بالشعوب الأوربية ، أعجبوا بالشكل الأوربى وأهملوا تراثهم .

ويرى أحد الدارسين المعاصرين [1] أن أدبنا العربى غنى بفنون القصة منذ الجاهلية ، ومن أشهر الموضوعات القصصية الجاهلية : « أيام العرب » التى تدور حول الوقائع الحربية التى وقعت بين القبائل كيوم داحس والغبراء ، ويوم الفجار ، ويوم الكلاب ، أو تلك التى دارت رحاها بينهم وبين من حولهم من شعوب كيوم ذى قار . وقصص الحب تؤكد معرفة العرب بفن القص ، ومن أشهر تلك القصص قصة « المنخل اليشكرى والمتجردة زوجة النعمان بن المنذر » ، وقصة « مضاض ومَيّ » ، وقصة « ذى القرنين » [2] ، وغيرها مما ورد بكتاب الأغانى ، وتناقله الناس عن شعرائهم ومجالسهم وملوكهم . بل إنه يرى أن كتاب الأغانى « فيه بناء قصصى بشكل ما » [3] .

ولعل ما أضعف تأثير القصة العربية على أدبائنا ، أنها لم تصل إلينا بالصورة التى عرفت بها ، ولم تجد اهتماماً من الدارسين الذين وضعوا اهتمامهم فى الشعر . أما الادعاء بأن العربى « ضعيف الخيال ، جامد العواطف » [4]

---

(١) أنظر فاروق خورشيد ، فى الرواية العربية « عصر التجميع » ، دار الشروق ، طبعة ثالثة ١٩٨٢ م .   (٢) السابق ، ص ٨٩ .   (٣) نفسه ، ص ٢٧ .

(٤) من مقال « متى موسى » فى الفصلية الإسلامية ، لندن ، المركز الثقافى الإسلامى . وردّ =

وهو الرأى الذى يراه بعض المستشرقين ومنهم : « أوليرى » و « مرجوليوث » و « رينان » ، فإنه يغفل تاريخ القصة منذ الجاهلية ، ويستند على مقولة شائعة بأن تراث العرب فى مجمله شعر ، وشعر غنائى فقط ، ليس فيه أثر للشعر القصصى أو التمثيلى . ويرى « فاروق خورشيد » أن الشعر القصصى والتمثيلى أحد مظاهر الخيال لا مظهر الخيال كله ، « فالفخر والحماسة والغزل والوصف والتشبيه والمجاز ، كل هذا ونحوه مظهر من مظاهر الخيال ، والعرب قد أكثروا القول فيه بكثرة استرعت الأنظار ، وإن كان الابتكار فيه قليلاً » [1] .

فإذا تركنا قصص الأقدمين فى الجاهلية ، وقصص « تميم الدارى » فى عصر الخلفاء الراشدين ، وقصص « كعب الأحبار » ، وقصص « وهب بن منبه » فى كتابه : « التيجان فى ملوك حمير » ، الذى رواه « أبو محمد عبد الملك بن هشام ، عن أبى إدريس بن سنان ، عن جده لأمه « وهب بن منبه » ، والتفتنا إلى قصص القرآن لتأكدنا أن العرب عرفوا القصة : « ولجوء القرآن إلى القصص دليل واضح على أنه كان يعرف أنها الطريق الذى ينفذ به إلى عقول الناس وقلوبهم ، فليس معقولاً أن يخاطب الكتاب الكريم الناس بأداة جديدة عليهم وأسلوب لم يعهدوه من قبل ، بل الطبيعي أن القرآن الكريم فى اتجاهه نحو القصص إنما كان يسدّ حاجة فنية عند العرب ، ويحل تدريجياً محل فن قديم لديهم قارعه بنفس سلاحه وانتصر عليه » [2] . وقد حكى القرآن عن أمم سالفة كعاد وثمود ، وحكى عن الأنبياء كموسى وعيسى ونوح وهود ويوسف ، وحكى عن مدن طغت حتى اختل نظامها الاجتماعى ففسدت وهلكت ، وحكى عن أمكنة لها دورها فى تاريخ البشرية ، وهذا معناه أن العرب كانوا يعرفون قصص الأمم السالفة وقصص الأنبياء وقصص المدن والأمكنة « والقرآن هو سيد الأدلة ، فما دام القرآن قد استعمل القصة واعتمد عليها ، كما أن من الثابت

= عليه « فاروق خورشيد » فى كتابه المشار إليه ص ٢١٥ وما بعدها .

(١) السابق ، ص ٢١٥ . (٢) نفسه ، ص ٥٠ .

أنه فى صدر الإسلام عرف العرب القصّاص وتناقلوا عنهم ، فلا شك إذن أن الجاهليين كان لديهم تراث كبير ضخم من هذا القصص [(١)] . وأما أسلوب القصص القرآنى فهو « الأسلوب التصويرى » و « الحوار » ، وهذا يعنى أن العرب كانوا يعرفون القصة بأسلوب التصوير ، وأسلوب الحوار [(٢)] . فإذا تساءلنا عن مصير تلك القصص التى عرفها العرب فى الجاهلية ، ودل قصص القرآن على معرفة العرب بها ، كان الرد الأقرب إلى المنطق هو ما قاله «فاروق خورشيد » من أنه ربما اعتبرها المسلمون بعد هذا من خرافات الجاهلية فأهملوها خوفا على دينهم وعقائدهم ، وربما استطاع القرآن أن يقضى عليها فى معركته البلاغية الظافرة بما قدم لعقول الناس وقلوبهم من أعمال تفوقها روعة وجمالاً فاكتفى الناس بما فيه من قصص لاشباع حاجاتهم الفنية [(٣)] . ويبقى من تراثنا القصصى ما جاء فى « ألف ليلة وليلة » و « المقامات » . أما قصص « ألف ليلة وليلة » فتتكون من حكايات متنوعة فى الزمان والمكان ليس بينها ارتباط عضوى ، فيها مزج لثقافة العصر الذى كتبت فيه من خيال ومغامرة وعالم من السحر والعجائب . وهى أقرب إلى الحكايات الشعبية منها إلى القصة الفنية .

وأما المقامة [(٤)] ففيها اهتمام بقضايا اجتماعية ، ووصف للعادات والتقاليد السائدة فى العصر الذى كتبت فيه ، وهى أقرب فنون النثر إلى القصة ، لولا أنها تفتقر إلى الكثير من الخصائص الفنية ، كاعتمادها على شخصية الراوى الواحد فى أغلب المقامات وهو « أبو الفتح الاسكندرى » ، عند « بديع الزمان » ، و « أبو زيد السروجى » عند « الحريرى » ، ويعاب على أسلوبها المبالغة فى استخدام المحسنات البديعية اللفظية ، وتكلف السجع بشكل خاص ، وشخصياتها غير متطورة . وقد حاول السيد « محمد المويلحى » فى العصر

---

(١) السابق ، ص ٥٦ . (٢) نفسه ، ص ٥٧ (٣) نفسه ، ص ٥٨ .

(٤) ظهرت المقامة فى الأدب العربى فى القرنين الرابع والخامس ، وأول من كتبها « بديع الزمان الهمذانى » وجاء بعده « القاسم بن على بن محمد بن عثمان الحريرى » .

الحديث ، أن يعيد صياغة المقامة بشكل أقرب إلى القصة فى « حديث عيسى ابن هشام » ، على ما يرى الدكتور على الراعى ، ولكنه ينتهى إلى أن يكون كتابه صراعاً بين فن المقامة وفن الرواية . يرتقى أحياناً إلى حد الخروج على السجع إلى طلاقة النثر الحر ، ولكن الشخصيات بدائية غير متطورة كتلك التى نجدها فى البدايات الأولى للرواية الانجليزية فى أعمال « هنرى فيلدنج » أحد رواد الرواية الواقعية الانجليزية [1] . والواقع أن « حديث عيسى بن هشام » كتاب طريف فى موضوعه ، بعيد عن المقامة ، فالمقامات كما عرفناها فى أدبنا العربى القديم فن يعتمد على مقدرة كتّابها اللغوية ، وقدرتهم على سبك العبارة، ويأتى موضوع المقامة فى مرتبة أدنى من اهتمام كتابها بلغتها . أما « حديث عيسى بن هشام » فالغالب عليه الفكرة لا الأسلوب ، وهى فكرة طريفة تقوم على إظهار التغيير الذى حدث فى المجتمع من خلال تخيل عودة المتوفى إلى الحياة ومشاهدة ما يطرأ على أهلها من تغيير .

ويرى الدكتور غنيمى هلال أن « التأثير الغربى » فى « حديث عيسى بن هشام » يمكن أن نجده فى « تنويع المناظر ، وتسلسل الحكاية ، وفى لمحات من التحليل النفسى فى صراع الشخصيات مع الحوادث ، ومن النقد الإجتماعى لعهد جديد تصطرع فيه القيم التقليدية مع الوعى الاجتماعى الوليد [2] .

ولكن ظهور الرواية فى العصر الحديث لا يمكن أن يكون قد ارتبط بأى من هذه الفنون ، لأن المسافة بين هذه الأعمال وبين ظهور الرواية قد بعدت ، وعملية التواصل الحضارى بين التراث والعصر الحديث كانت قد تراخت فى فترة التدهور التى خيمت على العالم العربى فى عصور الدولة العثمانية والمماليك . كما أن الرواية « لم ينظر إليها فى الماضى على أنها فن أدبى له قواعد أو له رسالة فنية أو إنسانية . بل إن القصة لم تلق أية عناية من نقاد العرب القدماء ، لأن هؤلاء القدماء لم يعنوا بنقد الأدب الموضوعى ، ولم ينظروا نظرات ذات قيمة

---

(١) د . على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٤ ، ص ٢٠ .

(٢) د . محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٥٤٠ .

فيما يخص وحدة العمل الأدبى . ذلك أن نقدهم كان نقداً للجزئيات فى الأغلب الأعم من حالاته ، ولذلك لم تدخل القصص فى مجال الأدب قديماً ، ولم تتجه إلى هذا الاتجاه إلا بفضل تأثرنا بالحضارة الغربية [١] . وقد كانت الأوضاع الداخلية ، فى المجتمع العربى الحديث ، قد عاونت على نشأة الرواية وتطورها ، فظهور الطبقة المتوسطة فى مصر وتزايد تأثيرها فى الحياة الثقافية ، والتوسع فى المؤسسات التعليمية وما أدى إليه من ازدياد ملحوظ فى عدد المثقفين والقراء، وسهولة الطباعة والنشر ، من العوامل الداخلية التى عاونت على نشأة الرواية فى الأدب العربى الحديث رغم صلتها بالطور الحضارى الذى انتقلت إليه مصر نتيجة لاحتكاكها الحضارى بأوربا .

ولعل فى اعترافات رواد كتابة الرواية العربية بتأثرهم بالثقافة الغربية ما يحسم الجدل حول هذا الموضوع ، فقد ذكر توفيق الحكيم وهو يتحدث عن حالة الأدب القصصى فى مطلع شبابه : أن « الفن القصصى كالفن التمثيلى ، لم يزل محتاجاً إلى الاحترام الذي يظفر به فن المقالة الأدبية » [٢] ، بل ان تفكير الحكيم فى الرواية اقترن بمحاولة كتابتها بالفرنسية للانطلاق من قيود التعبير وقيود التقاليد الاجتماعية ، ولكنه طرح فكرة الكتابة باللغة الفرنسية جانباً واتجه إلى العربية « لإقرار هذه القوالب الجديدة على نحو جاد ، والمساهمة بالجهد الواجب نحو هذا القالب » [٣] .

وكانت « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل [٤] ، و « الأجنحة المتكسرة »

---

(١) د . محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص ٢٤٢ ، ٢٤٣ .

(٢) صفحات من التاريخ الأدبى لتوفيق الحكيم من واقع رسائل ووثائق القاهرة ١٩٧٥ ، ص ١٨ - ١٩ .

(٣) توفيق الحكيم . سجن العمر ، ص ١٦٣ - ١٦٦ .

(٤) نشرت رواية زينب سنة ١٩١٢ ، أما الأجنحة المتكسرة فقد نشرت فى بيروت عام ١٩١٤.
والحقيقة أن هناك أعمالا قصصية سبقت زينب منها « علم الدين » لعلى باشا مبارك ، ١٨٨٢ بالأسكندرية لولا أن الولع بتحويل الكتاب إلى موسوعة معرفية أفقد هذا الكتاب الهام مكانته الطليعية كرواية أولى . وإن لم يفقد مكانته ككتاب معرفى اتخذ من السرد القصصى أسلوبا للعرض .

لجبران خليل جبران من بواكير الأعمال الروائية فى الأدب العربى الحديث ، ومن الصعب القول بأن رواية « زينب » يمكن أن تكون امتداداً متطوراً « لحديث عيسى بن هشام » ، أو لأى شكل من الأشكال الأدبية التى عرفها الأدب العربى فى بعض عصوره ، فقد كان الموضوع الذى تعالجه أقرب ما يكون إلى الموضوعات التى تستهوى الروائيين الرومانسيين فى فرنسا ، بينما كان « حديث عيسى بن هشام » يقوم على فكرة نابعة من الواقع المصرى فى الفترة التى ظهر فيها الكتاب ، والقصد منه قصد نقدى فى مجمله .

وقد وجد الأدباء العرب فى الحركة الرومانسية الأوربية مايناسب ظروفهم المحلية فانتفعوا بها ، ولأمر ما تجاهل هؤلاء الأدباء الحركة الواقعية الأوربية التى كانت قائمة حينذاك ، واختاروا التيار الرومانسى ، فظهر تيار الرواية التاريخية ، وكان من رواده « جورجى زيدان » ، وتابعه على نحو أكثر تطوراً ونضجاً بعد ذلك « محمد فريد أبو حديد » فى روايات مثل : « زنوبيا ملكة تدمر » ، و « أبو الفوارس » ، و « المهلهل » ، و « على باب زويلة » . و « على الجارم » في روايات : « هاتف من الأندلس » ، و « فارس بنى حمدان » ، و « محمد عوض محمد » فى « سنوحى » . وهى أعمال تختلف اختلافاً جوهرياً عن تلك الروايات التى كتبها « جورجى زيدان » قبل ذلك .

وظهر كذلك من تيارات الرومانسية تيار الرواية العاطفية فقد وجد الروائيون العرب فى بعض ألوان الحياة المعاصرة موضوعاً صالحاً للرواية كقصص الحب فى الريف ، فى خلفية الطبيعة ، والتناقض الاجتماعى بين طبقتي الأغنياء والفقراء وما ينشأ منها من اختلاف النظرة إلى البشر ، فظهرت روايات « محمد عبد الحليم عبد الله » مثل : « لقيطة » ، و « شجرة اللبلاب » ، و « غصن الزيتون » ، « وشمس الخريف » ، و « بعد الغروب » ، وروايات « يوسف السباعى » مثل : « إنى راحلة » ، و « بين الأطلال » ، و « فديتك ياليلى»، و « رد قلبى » وغيرها من الروايات ، وهى المرحلة الأخيرة من التيار الرومانسى الذى كان قد بدأ ينحسر منذ ظهر التيار الواقعى متمثلاً فى أعمال

عدد من الكتاب منهم « نجيب محفوظ » ، و « عبد الحميد جودة السحار » ، و « عبد الرحمن الشرقاوى » ، و « فتحى غانم » ، و « حنا مينه » ، ومن تلاهم بعد وقت طويل من كتاب مثل : « أميل حبيبى » ، و « الطاهر وطار » ، و « صنع الله إبراهيم » ، و « شريف حتاته » ، و غيرهم .

وقد عملت ترجمة الكثير من الروايات الأوربية والروسية على تدريب القراء على تذوق الأعمال الروائية التى تصطبغ بصبغة واقعية كتلك المترجمات الكثيرة التى ظهرت على فترات لكل من « دوستويفسكى » ، و « تورجنيف » ، و « تولستوى » و « جوجول » ، و « مكسيم جوركى » ، و « أنطوان تشيكوف » من الروائيين الروس ، وأعمال « بلزاك » ، و « فلوبير » ، و « تشارلز ديكنز »، و « جون جالورثى » ، وغيرهم من الروائيين الأوربيين .

وقد كانت سلاسل الروايات المترجمة من الانتشار بحيث يمكن أن تحدث أثرها على الكتاب ، كما يمكن أن يمتد أثرها إلى جمهرة القراء فتهيئ الظروف لاستقبال الأعمال الروائية الجديدة ، ولعل أشهر هذه السلاسل روايات الجيب ، وروايات الهلال ، والمترجمات التى أصدرتها دار المعارف ، والدار القومية ودور النشر الأخرى ولاتزال تصدر حتى الآن ومنها سلاسل نشر الأعمال الكاملة كأعمال دوستويفسكى التى نشرتها هيئة الكتاب فى نحو عشرين مجلداً فى العقد السادس . وأعمال تولستوى وتورجنيف ومكسيم جوركى وتشيكوف .

* * *

الباب الأول

التيار الرومانسى

كانت أحوال المجتمع العربى فى نهاية القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين ، قد هيأت الظروف لظهور مذهب أدبى يعبر عن تلك النقلة الحضارية التى كانت تتميز بظهور الفرد من أبناء المثقفين فى الطبقة المتوسطة ، والعودة إلى الذاتية . وقد كان لاتصال الشعب العربى فى مصر بالثقافة والحضارة الأوربية ثم اتصال بقية الشعوب بهذه الثقافات ، أثره على تطلع المثقفين العرب إلى ما فى الحضارة الأوربية من تيارات فكرية وأدبية يفتقر إليها أدبنا سواء فى الشكل أو المضمون . ومظاهر اتصال الشعب العربى بالثقافة والحضارة الغربية معروفة ، كما أنها ترجع إلى مطلع القرن التاسع عشر بإيفاد « محمد على » البعثات إلى أوربا لدراسة العلوم والآداب ، وما تلا ذلك من ظهور الترجمات من اللغات الأوربية ، وعلى الأخص الفرنسية ، ثم الإنجليزية على أيدى خريجى مدرسة الألسن . وقد أحدثت الثقافة المترجمة أثرها على المثقفين والشعب العربى ، وتمثل ذلك الأثر فى الرغبة فى التغيير ، والإحساس بالذات القومية ، والوطنية ، والفردية ، وماموقف الزعيم « أحمد عرابى » ببعيد عن هذا الإحساس النامى « بالذاتية الوطنية » ، التى تأبى الاستعباد ، وتسعى للحرية .

وعلى الرغم من وقوع مصر تحت الاحتلا البريطانى فى أواخر القرن التاسع عشر ، فقد كانت الذات الوطنية تأبى الرضوخ للاحتلال وتجاهد لنيل الحرية . وفى الوقت نفسه كانت الموجة الشاملة لنهضة المجتمع السياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، والفكرية ، قد بدأت تؤتى ثمارها ، وقد كانت الثورة الوطنية عام ١٩١٩ استجابة لموجة التغيير التى عمت المجتمع العربى فى مصر فى مطلع القرن العشرين ، كما عمت بعض البلاد العربية كذلك ، سواء فى الشام والعراق أو فى شمال أفريقيا ، رغم اختلاف الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية فى هذه الأقطار .

فى هذه الفترة ، ظهرت الرواية العربية متأثرة بالرومانسية الأوربية ، وهى الفترة التى حدث فيها التحول الحضارى ، ونما الإحساس بالحاجة إلى الأخذ مما

لدى الغرب من معرفة يفتقر إليها الفكر العربى بعامة والآداب العربية بخاصة ، بعد فترة الركود الحضارى فى العصرين التركى والمملوكى . فقد كان المجتمع يمر بمرحلة حاسمة من التطور لا على المستوى السياسى فحسب ، بل فى جميع العلاقات الإجتماعية والقيم الأخلاقية والاقتصادية والفكرية .

وكان هناك شك لدى المحافظين فى قدرة تلك الثقافة الوافدة على الحلول محل القيم التراثية ، كما كان الشك فى جدواها يتخذ شكل الصراع بين المحافظين والمجددين ، فقد كانت تحمل قيماً مختلفة ، ومخالفة للثقافة التقليدية . وكان الشباب يتطلعون إلى مثل تناسب روح العصر الجديد ، ولكن بعضهم كان موزع الإحساس بين الماضى المتأصل فى نفوسهم ، والحاضر الذى يغريهم بالانسلاخ عن هذا الماضى ، والشك فى كثير من مسلماته .

وهكذا كانت الظروف قد تهيأت لقيام اتجاه أدبى جديد تتمثل فيه طبيعة المجتمع الجديد ، وقيمه ومشكلاته على أساس من ذاتية الفرد ، وإحساسه بكيانه ، وتطلعهإلى حريته ، فكانت الرواية الرومانسية استجابة لهذا التغيير الذى حدث فى المجتمع ، فظهرت رواية « زينب » للدكتور « محمد حسين هيكل » ، وترجمت إلى العربية الكثير من الروايات الرومانسية ومنها : « مواقع الأفلاك » لـ : « فينلون » التى ترجمها « رفاعة الطهطاوى » سنة ١٨٦٧ ، و : « البؤساء » لـ : « ڤيكتور هيجو » ترجمة « حافظ إبراهيم » وأحدب نوتردام » لـ : « ڤيكتور هيجو » ترجمة « سهيل أيوب » ، وترجم « المنفلوطى » روايات : « ماجدولين » ، و « بول وفرجين » لـ : « برناردى دسان بيير » ، كما ترجم – فى فترة لاحقة « أحمد حسن الزيات » رواية « آلام فرتر » لـ : « جيته » ، و « رفاييل » للشاعر « لامرتين » ، وترجم « حسن صادق » رواية « أدولف » « لألفرد دى موسيه » ، و « فاوست » لـ : « جيته » ترجمها « محمد عوض محمد » ، و « رينيه » لـ : « شاتوبريان » ترجمة « على أدهم » .

ولم تقتصر الرومانسية على الرواية ، فقد ظهرت فى الشعر العربى حركة رومانسية عند شعراء الديوان قبل أن يظهر تيارها عند شعراء المهجر وجماعة أبوللو . وقد ترجمت بعض القصائد الرومانسية إلى العربية ، فترجم « الزيات » ، وعلى محمود طه ، وإبراهيم ناجى بعض قصائد « لامرتين » ، و « فيكتور هيجو » ، و « ألفرد دى موسيه » وغيرهم .

ومما يدل على أن الرومانسية عندما ظهرت فى أدبنا العربى كانت دلالة على حاجة المجتمع ، وطبيعة التطور الذى وصل إليه ، أن حركة الترجمة إلى العربية قد التفتت فى الأغلب إلى الأعمال الرومانسية فى الرواية الأوربية ، مع أن الرومانسية كانت قد انقضت فى أوربا ، وظهر بعدها المذهب الواقعى على يد «بلزاك » ، و « فلوبير » ، و « ديكنز » ، و « تشيكوف » ، كما ظهر المذهب الطبيعى على يد « إميل زولا » .

وقد سارت الرومانسية فى الرواية العربية فى مسارين هما « الرواية التاريخية » ، و « الرواية العاطفية » أو « الوجدانية » [1] . وقد كانت الرواية التاريخية تعبيراً عن الإحساس بالذات القومية ، وتأكيد التاريخ باستلهامه فى الرواية سواء كان فرعونياً أو عربياً أو إسلامياً . ومن أمثلة ذلك روايات « جورجى زيدان » التاريخية التى فيها من الرومانسية حرصها فى بعض الأعمال على تمجيد التاريخ القومى . وروايات « نجيب محفوظ » التاريخية مثل : « عبث الأقدار » ١٩٣٩ ، و « رادوبيس » ١٩٤٣ ، و « كفاح طيبة » ١٩٤٤ ، وروايات « محمد فريد أبى حديد » ومنها « زنوبيا ملكة تدمر » ١١٩٤ ، و « المهلهل » ١٩٤٤ و « أبو الفوارس » ١٩٤٧ ، وروايات « محمد سعيد العريان » ، ومنها : « على باب زويلة » ١٩٤٥ ، و « قطر الندى » ١٩٤٥ ، و « شجرة الدر » ١٩٤٧ ، وبعض روايات « على الجارم »

مثل « هاتف من الأندلس » ، و « فارس بنى حمدان » ، وبعض روايات « على أحمد باكثير » مثل : « أخناتون ونفرتيتي » ، و « سلامة القس » ، و « وإسلاماه » ، و « قصر الهودج » ، و « الثائر الأحمر » و « حمدان قرمط » ورواية « سنرحى » تأليف محمد عوض محمد .

أما تيار « الرواية العاطفية أو الوجدانية » فيتمثل فى « عودة الروح » ١٩٣٣ ، و « عصفور من الشرق » ١٩٣٨ « للحكيم » ، و « أديب » لطه حسين ١٩٣٥ ، و « ساره » للعقاد ١٩٣٨ . وقد استمر هذا التيار عند « محمد عبد الحليم عبد الله » فى روايات منها : « لقيطة » ١٩٤٧ ، و « بعد الغروب » ١٩٤٩ ، و « شجرة اللبلاب » ١٩٥٠ ، و « شمس الخريف » ١٩٥٣ ، و « غصن الزيتون » ١٩٥٤ ، وعند « يوسف السباعى » فى روايات مثل : « إنى راحلة » ١٩٥٠ ، و « بين الأطلال » ١٩٥٢ ، و « فديتك يا ليلى » ١٩٥٣ ، و « رد قلبى » ١٩٥٤ ، وغيرها ، كما استمر فى بعض روايات « إحسان عبد القدوس » ومنها « النظارة السوداء » ١٩٤٩ ، و « أين عمرى » ١٩٥٢ .

وإذا كانت الدراسة لن تسمح بتتبع الكثير من الأعمال التى تميزت بطابع رومانسى فى « الرواية التاريخية » العربية ، لأنها فى مرحلة سابقة على المرحلة التى نتناولها بالدراسة ، فإن التيار الآخر من الرومانسية وهو تيار « الرواية العاطفية » يمكن أن يدخل فى إطار هذه الدراسة عند بعض الكتاب الرومانسيين مثل « محمد عبد الحليم عبد الله » ، و « يوسف السباعى » ، وبعض أعمال « إحسان عبد القدوس » ، إذ أن الرومانسية قد ازدهرت فى العقد الثالث من هذا القرن ، واستمر وجودها فى العقدين الرابع والخامس ، بعد أن انحسر مدها بظهور الواقعية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية .

ويمكن أن نلحظ فى بعض الروايات الرومانسية المبكرة اهتماماً بالذات الفردية وإن لم تكن هذه الروايات ترجمة ذاتية لأصحابه ، فهى لا تخلو - أحياناً - من بعض تجاربهم ، كما فى رواية « سارة » للعقاد و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم . وقد نما الإحساس بالذات عند كتاب الرواية الرومانسية نتيجة للتطور الحضارى والفكرى الذى وصل إليه المجتمع ، ولإحساس الكتاب بدورهم فى مجتمعاتهم ، ورؤية المظالم والمفاسد دون القدرة على تغيبرها ومحوها .

والرومانسية تقف فى وجه التقاليد والأعراف الإجتماعية و وتحترم العاطفة احتراماً كبيراً ، وتشيد بحياة الإنسان الأولى ، عندما كان يعيش على الفطرة ، ويسكن الأكواخ ، ولا يتعدى على غيره ، ولا يفكر فى السيطرة والتملك . والأدب الرومانسى متحرر فى نظرته إلى قضايا المجتمع والفن . وقد انطبعت الرومانسية بطابع الحزن واليأس فى فرنسا - خاصة - بعد هزيمة « نابليون » ، وهذا ما كان أثره على روائيينا العرب .

وإذا حاولنا أن نتقصى الروايات ذات الطابع الرومانسى فى أدبنا منذ العقد الخامس - وهى فترة المد الواقعى - فإننا نجد فى أعمال « محمد عبد الحليم عبد الله » ، و « يوسف السباعى » استمراراً لهذا التيار الذى بدأ ينحسر فى الرواية العربية .

ومما تتميز به الرواية الرومانسية ، نزوع شخصياتها إلى السلبية ، وهو عيب يؤدى إلى إضعاف الصراع بين الارادات المختلفة « فتجئ القصة فاترة لا حياة فيها خالية من ذلك العنصر القوى الذى يثير القارئ ويهز عواطفه عاجزة عن أن تخلق فيه من التعاطف مع بعض شخصيات القصة ما يفتح وعيه الباطن لما يريد أن يلقيه القصّاص من إيحاءات » وهى شخصيات مستسلمة منكسرة - فى معظمها - ، لا تدافع عن وجودها . ونحن لا نلاحظ بادرة ثورة على ما تواجهه هذه الشخصيات من ظلم اجتماعى ، ولا تمردها على التقاليد التى تحكم نوعية خاصة من البشر لا تتمشى مع الدعوة إلى التغيير ، والعدل ، واحترام إنسانية

الإنسان ، وهو الأساس الجوهرى الذى يميز الأدب الرومانسى عن الأدب الكلاسيكى . هذا المعنى الذى يعبر عنه فيكتور هيجو قائلا : « فى هذا الأدب تظهر آلهة الشعر من جديد ، وتقودنا باكية على ما فى الإنسانية من بؤس ، تحلق فوق القمم أو تهبط إلى الأعماق ، مهاجمة أو حانية ، فتعيد إلينا الحياة بهيجة مشرقة ، وبفضل تلك الروح الإلهية ، تسرى الثورة اليوم فى الهواء والخناجر والكتب ، وتأخذ الثورة بيد الحرية أختها فتجعلها تنفذ فى كل إنسان من جميع مسامه » [٢] .

ولكن هناك من يرد سلبية البطل الرومانسى فى الرواية إلى أسباب اجتماعية فيقول : « الإطار العام للرواية عند الرومانسيين الجدد ذو طابع مميز من حيث وحدة المسار البشرى للأبطال ، وبالتالى وحدة الدلالة الفكرية والشعورية التى نخرج بها من قراءاتنا لهذه الروايات ، إذ نجد هؤلاء الكتاب يقصرون إبداعهم الفنى على نوع واحد لا يتعدونه هو الحب اليائس الحزين المحروم الذى يعكس غربة الفنان حين يشعر بأنه عاجز عن القيام بدور عملى فى السياسة مضافا إلى ذلك إحساسه بالحرمان المادى فى ظل علاقات مختلفة وظروف مضطربة ، لذلك كله نرى أن الحب الحزين والحرمان العاطفى وانسلاخ البطل عن مجتمعه وهامشية أو ثانوية دوره فى الرواية بالنسبة للمحيط الاجتماعى الذى يتحرك خلاله ، كل هذا كان تعبيرا عن أزمة الإنسان الرومانسى فى هذه المرحلة » [٣] . ولعل هذا الرأى يبرر لجوء الفنان إلى هذا الجانب من الرومانسية الحزينة ، لكن الشخصية الرومانسية ، التى تطالعنا فى بعض الروايات ذات الطابع الرومانسى ليست بالضرورة عاجزة عن القيام بدور عملى فى السياسة ، بل إن السياسة لم تكن موضوعا مثارا أمام هذه الشخصيات . فأزمة الشخصية عند معظم أبطال « محمد عبد الحليم عبد الله » هى عجزها عن إقامة علاقات سوية لأسباب مختلفة هى محاور أحداث رواياته . وعند السباعى هناك اهتمام بالسياسة عند بعض الشخصيات فى بعض رواياته مثل : « رد قلبى » ، و « العمر لحظة » ، وهى ليست عاجزة عن القيام بدور ، بل إنها تقوم بدور إيجابى فى كلتا الروايتين

أما الإحساس بالحرمان فهو سمة بارزة عند كثير من الشخصيات الرومانسية عند عبد الحليم عبد الله والسباعى مع اختلاف فى نوعية وظروف هذا الحرمان .

ومن الملامح التى تميز الرومانسية فى الرواية العربية الميل الى وصف الطبيعة منذ ظهرت « زينب » للدكتور « هيكل » الى أعمال « السباعى » و « محمد عبد الحليم عبد الله » . والطبيعة هى المكان الذى يهرب اليه الرومانسى من شرور الحياة وقبحها ، وهى العالم الذى يلتمس فيه الجمال والخير معا بعيدا عن الناس ، كما يجد فيه الطهر والنقاء والبراءة ، ولذلك يكثر الرومانس من الحديث عن « شعاع الضحى » ، و « خضرة المزارع » ، و « زرقة السماء » ، و « موج البحر » ، وتنعكس الحالة النفسية للشخصيات فى حالة السعادة تشهد الطبيعة على سعادته وحبه . من ذلك ما قاله البطل فى « بعد الغروب » : « أشهدى المساء ، وأشهدى الطير ، وأشهدى الشجر ، وأشهدى الربيع . أشهدى الكون كله على حبنا ؛ فقد لقينا فى سبيله الكثير » وهى صورة تذكرنا بمناجاة البطل للشمس فى « بين الأطلال » : « لا تغربى قبل أن تشهدى على أن حبى لها خالد كخلودك » . أما فى لحظات القلق فإن الطبيعة تبدو منذرة بالخطر ويتحول جمالها إلى قتامة « وسارت بنا العربة فى طريق مسطرد .. وبدت المزارع من خلال الزجاج سوداء قاتمة قد لفها الليل بضباب ثقيل ، وعلا نقيق الضفادع من الترع المجاورة للطريق مختلطا بصوت عجلات العربة فى احتكاكها بالأسفلت .. صوت كالصفير أو الفحيح » . فالمزارع الخضراء صارت قاتمة ، والضباب الثقيل يعكس حالة القلق والتوجس من المجهول ، والفحيح للثعبان بما فيه من خطر . ومن الرموز التى توحى بحالة التوتر التى تعانى منها البطلة فى « إنى راحلة » « نقيق الضفادع » و « صوت العجلات التى كالصفير أو الفحيح » . ومع أن البطلة قد اختارت أن تنجو من السقوط فى المصير الذى كان يعده مجتمع بلا قيم ، فقد استشعرت الخوف من سوء تفسير موقفها وهو ما أحاطها بجو من التوتر والترقب .

والشخصية الرومانسية عند السباعى تنزع الى أن تكون إيجابية وتنتصر على محنتها ، ففى « رد قلبى » كانت المشكلة التى واجهت البطل « على » الذى

ينحدر من أسرة مصرية فقيرة ، هى عجزة عن الوصول الى الفتاة التى أحبها ، وهى « انجى » ابنة النبيل التى تنحدر من سلالة ثرية مترفعة بحكم أنها تنتمى الى الأسرة الحاكمة بشكل ما من أشكال الانتماء . ولم يكن على واهماً فى حبه الذى بدأ منذ طفولته ، فقد وجد فى فتاته شفافية تعلو على الفوارق الاجتماعية بينهما ، لكنه عمل على أن يرتقى بوضعه الاجتماعى ليقترب منها ، فالتحق بالكلية الحربية - بمساعدتها - وأصبح ضابطا ، وخرج من طبقة الفقراء إلى مركز اجتماعى مرموق تتساوى فيه الطبقات ، ولا يخجل حبيبته ، وكان من الطبيعى أن يبدأ الصراع الذى ينتصر فيه الرومانسى لمبادئه وأهمها فى هذه الرواية الانتصار للعاطفة الإنسانية مهما تكن مكانة المحبوب . وقد تمثلت النظرة التقليدية فى شخصية النبيل « علاء » شقيق « انجى » الذى يكن احتقارا منذ الطفولة « لعلى » ، تحول إلى كراهية فى شبابه ، لإحساسه بخطورة « على » إذا نجح فى الارتباط بأخته وارتفع إلى مستواهما الطبقى ، أما النظرة المتحررة التى يؤمن بها « الرومانسى » ولا تضع فى اعتبارها الأفكار الطبقية فتمثلت فى « انجى » التى ارتفع الكاتب فى تصويرها إلى درجة الشفافية المثالية ، والصمود ضد التقاليد ، والانتظار حتى تحقق الانتصار لمن تحب ، وقد كان الانتصار - كما هو معروف من الرواية - بقيام الثورة وسقوط الطبقة الحاكمة وتوابعها ، وانتصار طبقة « على » بكل ما تمثله من قيم . ولكن موقف الرومانسى فى هذه الرواية يؤكد فكرة الرومانسية الثورية التى تمثلت فى كثير من الأعمال الروائية والمسرحية ومنها « هرنانى » لهيجو ، فقد اختارت « دونياسول » مَن خفق له قلبها ، بصرف النظر عن مركزه الاجتماعى ، وهو أقل الثلاثة الذين كانوا أمامها . كان الرجل الأول « دون جوميز دى سيلفا » من عظماء المجتمع الأسبانى وسادته . والثانى « دون كارلوس » ملك أسبانيا الذى أصبح امبراطور الأمبراطورية المقدسة وأطلق عليه اسم « شارلكان » أو شارل الخامس ، والثالث لص قاطع طريق مطلوب للعدالة هو « هرنانى » . وقد اختارت « دونياسول » « هرنانى » بعد أن وعدته بالوقوف معه تدعمه

مهما كانت صعوبة موقفه وقسوة الحياة التي يحياها : « اعلمي أني قاطع طريق ، وحينما ينطلق الجميع في أثرى ، بأمر من جميع السلطات في أنحاء السلطات في أنحاء أسبانيا ، يلاحقونني للقبض عليّ ، لن يعصمني إلا تلك الغابات الكثيفة ، والجبال الشامخة الذرى ، والصخور التي لا تطل منها غير رءوس العقبان » ومع ذلك تقبل « دونياسول » الحياة معه وسط الخطر لأنها تحبه : « إني أتبعك إلى حيث تريد ، تمكث أو تسير فإني رهن إشارتك . ولماذا أتصرف على هذا الوجه ؟ لا أدري ! ولكني أدري أنني في حاجة إلى أن أراك دائما . وحين يتلاشى وقع أقدامك وأنت منصرف ، أحس أن قلبي لم يعد ينبض وتهتاجني وحشة إليك ، إذ أشعر فقدك ، فأصبح وكأني غائبة عن نفسي ، ولكن ما أن يطرق أذني من جديد وقع أقدامك الذي يطربني سماعه ، حينئذ أذكر أني أعيش ، وأن الروح ترد إليّ من جديد » .

وفي بعض المواقف الإيجابية التي يتخذها الرومانسيون في الرواية العربية من نزوع إلى التحرر لانتصار العاطفة على الأعراف السائدة يواجه الرومانسي جزاء أخلاقيا يأتي أحيانا عن طريق الصدفة ، كإصابة « ليلى » في لقيطة بمشرط يؤدي بها إلى الموت ، وأحيانا يكون قدريا كالجزاء الذي وقع على « أحمد » في إني راحلة « ليوسف السباعي » من انفجار الزائدة الدودية وموته وهو جزاء أخلاقي لأنه التقى بمن يحب بعد أن أصبحت ملكا لغيره بالزواج ، وهذا الجزاء القدري يؤكد عدم وضوح الأفكار التي نادت بها الرومانسية عند كتابنا وسيطرة النزعة الدينية على أدبهم ، مع أن الغاية التي كان يسعى إليها كل من « عايدة » و « أحمد » في « إني راحلة » لم تكن متعة جسدية بقدر ماكانت تواصلا روحيا مفتقدا ، فكان الهروب بعيدا عن الناس ، في كوخ منعزل ، محاولة لتعويض عذاب سببه جفوة العلاقة الزوجية بين اثنين مختلفين خلقا وخلقا ، ولإشباع النفس ممن تحب .

والهروب سمة أخرى للشخصية الرومانسية فى الرواية العربية ، والهروب قد يكون بالتخيل كما فى أحلام اليقظة ، وقد يكون بالفعل . ومثال الهروب بالتخيل الحلم الذى كانت تعيش فيه « عايدة » فى « إنى راحلة » بعد زواجها ممن تبغض ، فقد كانت ترى فى يقظتها وتسمع أصوات الخيول ، ومن بين الفرسان يظهر « أحمد » بقامة الفارس الرشيقة وهو يأخذها من بين المجتمعين حولها ويحملها على حصانه ويرحل والكل فى ذهول مما يرى . هذا الحلم الذى تراه عايدة فى يقظتها ، محاولة تعويضه للخروج من محنة الواقع الذى رفضته ولم تستطع أن تتصالح معه . أما مثال الهروب الفعلى من الواقع نتيجة ضغوط الحياة ورفض الشخصية الرومانسية ما فرضه المجتمع عليها فتمثله بطلة « بين الأطلال » « سامية » فى هروبها من بيت الزوجية إلى حيث يرقد من تحب على فراش المرض . وهو هروب تحمل تبعته مسبقا ولكنها تقبل النتائج ، مهما كانت شدتها ، لأنها لم تستطع أن تحتمل المزيد من الخداع والكذب على النفس .

ولا شك أن الرومانسية فى الرواية العاطفية قد اتخذت مسارها الخاص الذى يختلف عن رومانسية فيكتور هيجو ، وألفرد دى موسيه ، وشاتوبريان فى فرنسا ، أو جيته وشيلر وهردر فى ألمانيا ، وسبب ذلك أن الرومانسية فى الرواية العاطفية العربية قد استمرت فى عصر تخلى عن الرومانسية إلى الواقعية ، ولم يبق من الرومانسية إلا ظلال شاحبة عبرت عن نفسها فى القصص الوجدانية .

والحب هو المحور الذى تدور حوله أغلب الروايات العاطفية ، وعند الرومانسيين يزداد أثر التقاليد فى الوقوف ضد تيار الحب مما يضطر الإنسان إلى الاستسلام واليأس ، أو التمرد ، وفى كلتا الحالتين يكون رد الفعل حادا ، ففى روايتين ليوسف السباعى ، الأولى تمثل عملا من أوائل ما كتب من روايات والثانية من أخريات ما كتب نلاحظ هذه الحدة فى مواجهة الرومانسى لما يواجهه من مشكلات . فى رواية « إنى راحلة » تضطر البطلة « عايدة » إلى قبول مشيئة الأب وتتزوج « توتو بك » ابن أحد كبار الباشوات ، وتحاول أن تتكيف

مع حياتها الجديدة وتنسى من أحبت ، ولكن مجون زوجها مع إحدى صديقاتها فرض عليها أن تترك البيت إلى حيث لا تعرف ، فأبوها لن يقبل عودتها وهو الذى منى نفسه بالصفقات تترى عليه بعد تزويج ابنته من ابن صاحب المعالى ، وتمشى « عايدة » على غير هدى حتى تصل إلى الرجل الذى ظنته يخلصها من محنتها ، وهو الزوج المخدوع ، ولكن الفساد ينخر فى الطبقة كلها ، فيعرض عليها الزوج المخدوع أن ينتقما بطريقته الخاصة وهى المعاملة بالمثل . وبالطبع ترفض « عايدة » هذه القذارة ، وتهرب إلى مكان ذكرياتها القديمة مع الرجل الذى أحبها وأخلص لها ، فتفاجأ . وفى الرواية مفاجآت كثيرة ، بأنه هناك عند الساقية المهجورة ، فيلتقيان ويكفكف دمعها ويقرران معاً الهرب إلى مكان بعيد وينجوان من الواقع المؤلم . والملاحظ أن « عايدة » لم تدافع عن حبها لأحمد عندما تقدم لأبيها طالبا يدها ، كما أن « أحمد » لم يدافع عن «عايدة» بمجرد أن رفضه أبوها ، وبهدوء انتصرت التقاليد التى يمثلها الباشا الأب بكل ما فيها من تبرير بالمصالح والمستقبل وتأمين الحياة للأولاد . وهرب « أحمد » من حبه إلى الاقتران بجارته التى خطبت له منذ طفولتها « ابتسام » ، وجعل زواجه تعويضا عن حبه الفاشل .هذا هو الاستسلام . ثم يبدأ التمرد بلقاء يتم مصادفة ، فلا يكون أمام المحبين إلا الهرب ، وهما يقدران نظرة الناس السطحية إلى الفعل الذى قاما به ، فلن يغفر لهما أحد ما فعلا ، وستظل التهمة تحاصر المرأة والرجل وسيرمونها بالخيانة ، وهى التى حاولت أن تهرب من الخيانة « إنى ما أحسست قط بأنى مذنبة .. وما شعرت أنى أتيت أمرا إداً ولا فعلا نكرا .. بل لقد قضيت أيامى أقاوم وأقاوم ، وأحرم نفسى الاستمتاع بالحياة - حتى أفلت منى الزمام فى النهاية من فرط المقاومة - فاندفعت إلى هذا المصير أنا لست مذنبة .. إنما المذهب هو القدر الذى عقد لى طريق .. وقلب لى الأوضاع ، ودبر لى الأمور .. - أو على الأصح - أساء التدبير .. بحيث أضحى لا مفر لى من تلك المأساة والانتهاء إلى مثل هذا الدمار » . ولكن الظاهر هو موضع اهتمام الناس ، ولعل هذا هو ما أدى إلى النهاية المأساوية ،

غير المبررة ، لموت بطليها ، لإخراس ألسنة الناس ، أو الهرب من محنة الحياة إلى لذة اللقاء بعد الموت .

أما الرواية الثانى فهى « العمر لحظة » وهى قصة عاطفية تدور أحداثها فى ظروف الحرب العربية الإسرائيلية بعد هزيمة ١٩٦٧ والاستعداد لحرب جديدة ، يندمج فيها الحب والحرب ويتداخلان . البطلة « نعمت » ضاقت بحياتها المحاطة بالإشاعات عن زوجها اللامع « رئيس التحرير » ، ومغامراته النسائية فتترك الصحافة وتلتحق بالخدمة العسكرية « ضابط خدمة اجتماعية » . وفى الجبهة تلتقى بالمقدم « محمود عبد الله » أحد الضباط الذين يقومون بدور بارز فى عمليات العبور والانقضاض على العدو قبل الحرب الشاملة . وينشأ بينهما حوار عاطفى يوثقه تعاسة كل منهما فى حياته ، هى مع زوجها ، و « محمود » مع زوجه المشاكسة . ويقف واقع كل منهما عائقا أمام تحول العلاقة بينهما إلى الزواج ، وإن أصرت « نعمت » على الانفصال عن زوجها لأن الحياة معه لا تحتمل ، فهى لا تبنى على الطلاق أملا فى الارتباط بمحمود . رأهم ما يميز الشخصية فى هذه الرواية هو النضج العاطفى فهى تسمح لنفسها بأن تحب لأن ذلك أمر لا يد لها فيه ، ولكنها لا تسمح للعاطفة أن تنسيها واجبها الأدبى فى المحافظة على أسرة محمود وطفلته « داليا » التى كانت تتألم لما بين أبويها من خلاف . لقد أعطى الحب « نعمت » ما كانت بحاجة إليه وهو الثقة بالنفس ، فقد ساءتها الحياة المبتذلة لزوجها إلى الحد الذى أدى بأحد الدبلوماسيين أن يقدم ممثلة معروفة على أنها قرينة « الصحفى عبد القادر » ، أمامها . ولم يكن الأمر حادثا عابرا بل هزة أصابتها فى كبريائها ، فكان أمامها إما الاستسلام لمغامرات زوجها ، أو الرفض وطلب الطلاق . وقد اختارت الطريق الثانى على ما فيه من مخاطرة لتنجو بما بقى لها من كبرياء . وقد نجحت « نعمت » فى أن تعيد التوازن إلى ذاتها بالحب ، وأن تمنع « محمود » من الاندفاع نحو إنهاء حياته الزوجية مع زوجه « سامية » ، وكانت تتمتع بقدرة الاختيار فى أصعب الظروف . فكما اختارت أن تذهب إلى الجبهة لتستطلع أحوال الجنود ومشاكلهم

الاجتماعية ، فى أوقات حرجة ، اختارت أن تعود من الجبهة لتكون بعيدة عن « محمود » ، ولما صار هذا البعد غير كاف ، استقالت من عملها وعادت إلى الصحافة ، لتقطع محاولة الاتصال والتواصل للعلاقة ، وفضلت أن تعذب نفسها بفراقه على أن تعذب نفسها بتحطيم أسرته . وإذا كانت تقاليد الحياة الزوجية تأبى أن تجمع المرأة بين الزوج ومن تحب ، فقد نجحت بطلة الرواية فى أن تحب غير زوجها ، وألا تندفع إلى حيث يلومها الناس ، بأن تكون علاقتها عامة ، بين الناس بعيدة عن الظنون والدسيسه ، واختارت مكانا لا يثير الشبهة ، فعلى خط القتال لا مجال للهذر ، والعبث . وقد جعلت الظروف الحرجة المحيطة بالبطلين فى هذه الرواية ، من علاقة الحب ، طريقا للتطهر لا وسيلة للنجاة بالنفس بصرف النظر عما يحدث للآخرين ، ولهذا فالشخصية فى هذه الرواية أكثر نضجا من الشخصية فى « إنى راحلة » ، و « بين الأطلال » ، وقد نجحت الشخصية فى « العمر لحظة » أن تجتاز المحنة بينما انتهت نهاية مأساوية فى « إنى راحلة » و « بين الأطلال » .

وفى « بعد الغروب » « لمحمد عبد الحليم عبد الله » ، يقوم الفارق الاجتماعى فاصلا بين الفتاة الثرية « أميرة » ، والشاب الذى اضطرته ظروفه أن يعمل ناظرا للزراعة فى إقطاعية أبيها « فريد بك » الأديب الأرمل . وقد كان من الطبيعى أن يلتقى الثرى المثقف مع ناظر عزبته فى أمر آخر غير الزراعة هو الأدب ، وكان من الطبيعى أن تتبسط العلاقة بينهما إلى حد أن يقبل « فريد بك » ، أن يساعد ناظر عزبته الأديب « عبد العزيز » على نشر قصصه التى يكتبها فى المجلات التى تربطه بمحرريها علاقات ومودة . ولكن الثرى الأديب لم يستطع أن يتفهم العلاقة التى قامت بين ابنته وبين « عبد العزيز » ، أو لعله لم يشأن أن يتفهم هذه العلاقة لأمر كان يريده ، هو أن تتزوج ابنته « أميرة » من ابن أخيه المحامى « سامى » بدافع جمع شمل الأسرة التى أوشكت على الانهيار بعد تبديد شقيقه ما يملك .

والغريب أن الناظر حاول أن يساعد « أميرة » فى الخروج من الورطة التى وضعها والدها فيها باقتراح منح جزء من الأرض لسامى فى وصية يوصى بها الوالد ، ولكن الاقتراح لم يجد من يصغى إليه لأن « أميرة » اعتادت ألاّ تقول لوالدها كلمة اعتراض أو رفض ، على الرغم من حسن معاملته إياها ، وتلطفه معها فى الحديث ، فقد كان يعرف كيف يفعل ما يريد . فالعقبة فى نجاح قصة الحب فى « بعد الغرب » ليست أن أحد الرجلين المتنافسين على الفتاة أفضل من صاحبه ، ولكنها الرغبة فى المحافظة على هيكل الأسرة من الانهيار . فقد كان « سامى » محاميا ، و « عبد العزيز » متخرج من كلية الزراعة ، فهما متساويان فى مستوى تعليمهما . وكان « سامى » ابن رجل موسر ولكنه أفلس ، كما كان « عبد العزيز » ابن رجل « مستور » وضاعت أرضه . والذى رجح كفة « سامى » على كفة « عبد العزيز » ، رغبة الأب فى المحافظة على الأسرة من الانهيار . والرواية لم تشر إلى ظروف الانهيار الطبقية ، وقيام طبقة أخرى أحق بالاستمرار من الطبقة المنهارة ، لكنها سدت الطريق فى وجه الأب بإفشال محاولته المحافظة على الأسرة ، فقد فشل زواج الابنة من ابن عمها وطلقت وعاشت وحيدة حتى شيخوختها ، بينما اجتهد « عبد العزيز » فى مداواة جراحه بالسعى إلى أن يملك قطعة أرض كأقرانه من خريجى كلية الزراعة ، والعمل على أن يبذل جهده لحسابه ، فنجح في أن يكون حصاده أربعين فدانا بعد كفاح عمره ، ولم يقنع بهذا بعد أن أصبح من الأدباء المعروفين ، فقرر أن ينتقل إلى المدينة ويعمل بالصحافة ، ويصير من أصحاب الأبواب الثابتة ، ويعرفه الناس من قصصه التى ينشرها مسلسلة فى جريدته .

وما يمكن ملاحظته فى « بعد الغروب » بشكل خاص ، وفى معظم روايات « عبد الحليم عبد الله » بشكل عام ، هو أن شخصياته تستسلم لقدرها ولا تعترض أو تقاوم ، وتعلق كل مشكلة تصادفها على مشجب « الزمن » ، ولعل هذا مايطبع الشخصيات بطابع السلبية وهو ما يميزها عن غيرها من الشخصيات فى الرواية الرومانسية التى تحاول أن تفعل لنفسها شيئا تخرج به من محنتها فحينا تنجح وحينا تفشل .

وفى « شمس الخريف » لمحمد عبد الحليم عبد الله ، يواجه بطل القصة «خليل » منذ حداثه سنة سلسلة من المتاعب لم يكن له يد فى وقوعها ، وإن تحمل وحده نتائجها ، فقد ترك أبوه منزل الزوجية بالأسكندرية بعد خلاف مع زوجته الحادة الطبع ، وتنقل فى أرجاء مصر من شمالها إلى جنوبها . وقد عرفت الزوجة بتنقله من الخطابات التى كان يرسلها ومعها حوالة بريدية بمبلغ من المال يساعدهم على النفقة ، ثم عاد أبوه إلى بيته وقد هده الفقر والمرض ولم يلبث إلا قليلا حتى فارق الحياة . ولم يكن للزوجة من سبيل لتعول نفسها وابنها إلا بقية من شباب وجمال ساعدتها على الاقتران برجل متوسط الحال يعيلها وابنها . لكن الصبى لم يحتمل الحياة مع زوج أمه فآثر الهرب إلى حيث يجد الطمأنينة والسلام . ومما حفزه على الهرب تكرر رسوبه فى المدرسة ، وانصراف أمه عن إظهار الإهتمام به إلى زوجها والجنين الذى حملته منه . وبعد أن استقر به المقام فى القاهرة ، انتهى به الأمر إلى العمل ساعيا للبريد . وقد مر بحياة «خليل » ثلاث نساء : الأولى « وهيبة » التى كانت تخدم فى بيته بالأسكندرية ، والثانية « سكينة » الريفية التى تعرف عليها فى « عزبة خورشيد » ، والثالثة السيدة التى رمز إليها بالحرف « ف » وأصبحت زوجه . أما وهيبة فكان حبها من طرف واحد ، ولم تكن تطمع فى الاقتران به للفارق الاجتماعى - الشكلى - بينهما فهى خادمة وهو مخدوم ، وإن كانت قد جادت عليه بما تملك من متاع الدنيا وهو قرطها الذهبى ، كما جادت عليه بعاطفة صادقة . وأما سكينة فكانت فى براءة الطفولة وعطاء الأرض السخية ، أحبته وسمحت له بما لا يسىء إلى مستقبلها كفتاة ، ولكن تخبط ظروفه المعيشية أبعده عن طريقها فتزوجت غيره ، وأما السيدة « ف » فقد عرفها بعد أن استقر فى عمله الحكومى ، وأحبها وتزوجها ، وأنجب منها ابنه « وحيد » الذى أصبح طبيبا .

ولعل ما يميز البطل فى هذه الرواية من ملامح الشخصية هو احساسه بالفشل فى كل خطوة يخطوها منذ ميلاده ، ودراسته ، إلى زواجه . وهو يلخص حياته فى الفصل الأخير فيراها خاسرة « بدأت بصفقة ميلادى فرأيتها خاسرة ، لأنها

لم تكن ضرورية ولم أكن ضروريا ، فهناك « وحدات » من طرازى من المقطوع به أنها صالحة لأداء الرسالة التى كلفتها فى الحياة والتى انحصرت فى عملين : أحدهما توزيع الخطابات على البيوت ، وثانيهما الانكباب على كشوف الماهيات فى حسابات البريد . ثم كانت صفقة حبى لسكينة وقد علمت قصتها فإنها لم تنته إلى شىء . كانت تحلم بفتى فى الأسكندرية وفتاها الحقيقى فى الدلنجات .... ولعلك لم تنس صفقة حبى للسيدة « ف » وما قد لقيناه فيها من عناء مزدوج ... وهنالك صفقة أخيرة لست أدرى حكم القضاء فيها ، تلك هى صفقة ولدى .. صفقة « وحيد » .

والفشل الذى يعانى منه البطل ويشعر به هو أحد جوانب الشخصية السلبية ، وهو أحد المزالق الخطر التى تفضى ببطل القصة إلى أن يكون مثبط الهمة عاجزا مستسلما لقدره ، ولا يخرج من محنته الا بمصادفات غير مقنعة . وفى هذه الرواية ، كما فى غيرها من الروايات التى ندرسها فى هذا الفصل ، الكثير من المصادفات منها القرط الذهبى الذى وضعته « وهيبة » فى المنديل وأودعته أحشاء الحقيبة حتى يعثر به خليل فى ساعة العسر . وتشابه اسمه مع طالب الوظيفة الذى أوصى عليه أحد النواب فنال الوظيفة بدلا منه وتسبب ذلك فى غضب النائب على مدير المستخدمين . ومقابلته مع وهيبة فى القاهرة بعد أن انتقلت اليها لخدمة أسرة موسرة ، وفيها عرف أخبار أمه ، وما حدث بعد أن ترك البيت . وتعرُّفه على السيدة « ف » بسبب عدم خلو صندوق بريدها ، فقد ملأه ، الأطفال بالأوراق . ولقاؤه معها بدار الكتب بعد فراق وجفوه مما جدد حبها فى قلبه وأدى بهما الى الزواج .

وشخصية « خليل » قدرية ، فهو يلقى بمتاعبه على القدر والظروف ، ولايحاول أن يغير ما هو فيه . فهو يرسب فى الامتحان ويبرر فشله بسوء معاملة أمه وحدتها معه ، ولايتقبل النصيحة من زوج أمه ، بل يشعر نحوه بكراهية شديدة على الرغم من تحذير أمه بأنه الركن الذى يستندان عليه فى معيشتهما ، ويحب سكينة ، ويتركها بلا وعد بالزواج ، وعندما عرف بزواجها قال انه النصيب أو عدم النصيب ، وهو موقف سلبى . وتدبير معيشته متروك

للقدر ينفق ما معه من مال ، وبعد ذلك يلبرها الله . حتى زواجه من السيدة « ف » كان أمرا لا حيلة له فيه ، فقد كان رأيه ألا يتزوجها ، ولكن القدر جعلهما يلتقيان ويتزوجان . ومرضها وموتها أمور لا يدفعها هدف فنى إلا إثبات بأس الأيام وسوء حظه والقدر الذى يأتى بما لا يشتهى الإنسان .

والبطل يغلب عليه التمسك بمثالية زائفة ، فقد سعى إلى السيدة « ف » واجتهد بكل الطرق للاقتراب منها والتعرف عليها . وكان يشعر أنها رفيعة المنزلة إذا وضعها فى ميزان المقارنة مع شخصه . فلما تبسطت معه وبادلته الحب لم تشأ أن تخفى عليه أمرا قد تكشفه الأيام . وقد حكت له قصتها مع جار غرر بها ، وهى متزوجة ، وخدعها باسم الحب ، ولم تقبل أن تعيش مع رجل وتعطى قلبها لآخر فطلبت الطلاق ، ورفضت أن يلهو بها من أحبت ، فعاشت حياتها فى وحدة تكفر بها عما فعلت . ولم يغفر لها « خليل » ماضيها ، وعذّبها وعذب نفسه ، وقد كان بإمكانها أن تخفى عنه قصتها . لكنها شاءت أن تكون صادقة مع من أحبت ، كما كانت صادقة مع نفسها ، فلم ينفعها صدقها ولم يشفع لها حبها . وقد برر البطل رفضه بالشك فى صدقها : « إنها امرأة صهرتها التجارب حتى شوهت جسدها الباهر . فلندعها تزعم أن روحها خرجت من هذه المآسى وهى أنقى من البللور ، لندعها تزعم ذلك ، فإنها لا تملك عليه دليلا » . والواقع أنها تملك الدليل ، فهى تعيش فى عزلة ولا تميل إلى الاختلاط بالناس ، ويغلب عليها أنها « تحيا حياة عقلية فقد بصرت بها عدة مرات وهى تهبط سلالم دار الكتب » . فهى امرأة غير مبتذلة ، وقد اختارت حياة العقل لا الجسد . وهى مدرسة فى إصلاحية البنات ، ولها رأى فى ميراث الأجيال وتجاربهم ، وهو ما يعنى أنها صاحبة رأى . وصراحتها فى ذكر قصتها دليل البراءة ، فلو كانت خبيثة الطوية لكذبت عليه أو أخفت ماضيها . ولكن الشك سيطر عليه فقال « ثم مَن هذا الذى يضمن لى صدق ما قالت من أن الشيطان الجميل لقيها مرة واحدة ؟ .. واحدة ولم تتكرر ! من يضمن هذا ؟! » . وهو لن يجد من يضمن له صدقها إلا قلبه ، وهو قلب حائر لن يرشده إلى الطريق الصحيح ولذا ضل وهجرها حتى كان اللقاء مصادفة لا فضل له فيه .

وقد رسم الكاتب بطله فى حال متواضعة علماً وثقافة ، وأنطقه بالحكمة ، وهذا أمر غريب ، فلا يمكن أن ينطق إنسان نصف متعلم غير مثقف بكلام أرفع من ثقافته ، بل يجب على الكاتب أن يخلق الشخصيات المناسبه لما يود قوله : « وليس من ضيرفى أن يلبس المؤلف آراءه وفلسفاته فى الرواية ، ولكن عليه أن يخلق لها من الشخصيات والمناسبات والأجواء ما يجعلها جزءا من أفكار هذه الشخصيات لا تعبيرا عن المؤلف نفسه » (٤) . ومن أمثلة تلك الآراء التى لا يمكن للشخصية التى رسمها المؤلف أن تقولها ، ماورد على لسان « خليل » من تساؤل : « أفى قوانين الحياة أن يلد المحظوظ محظوظا ، وأن يلد المنحوس منحوسا ، وأن يكون ابن الغبى غبيا وابن الذكى ذكيا ، وابن الفقيرا فقيرا حتى آخر الدهر » . وقوله : « ثم ركبنا متن الزمن كما يركبه كل زوجين ، وجدت بنا الأيام تعدو نحو الغاية التى يجرى إليها الناس » و : « كانت سفينة حياتى فيما مضى مسيرة بدفتين اثنتين إحداهما فى يدى والأخرى فى يد أم مختار . وكان من المستطاع فى سالف أيامى أن أتهمها - ولو بينى وبين نفسى - بأنها هى التى أغرقتنى » . فمثل هذه العبارات هى لغة الكاتب وأسلوبه لا لغة الشخصية وأسلوبها ، وهى تدور فى رأس المؤلف ، والمفروض أن تدور فى رأس الشخصيات أو يختار الكاتب أن تنطق الشخصيات على قدر عقولها .

وفيما يتعلق بفنية الرواية عند كتابنا الرومانسيين نلاحظ أن الرواية تروى فى كثير من الأحيان بضمير المتكلم على هيئة اعتراف تكتبه البطلة فى مذكرات كما فى « إنى راحلة » ، أو يستخدم الكاتب أحيانا طريقة « السرد الذاتى » كما فى « بعد الغروب » ، وأغلب روايات عبد الحليم عبد الله ، أو طريقة السرد المباشر كما فى « العمر لحظة » . والكاتب يبدأ روايته من نهايتها ثم يسترجع البطل الأحداث بأسلوب « الاسترجاع » كما فى « إنى راحلة » فالبطلة تحكى محنتها من الصفحة الأولى ، وقد يفقدها ذلك أحيانا عنصر « التشويق » المعروف . ولكن طريقة العرض والمواقف الجزئية ومتابعتها وشاعرية الأسلوب تعمل على جذب الانتباه حتى نهاية الرواية .

والكاتب يعرض وجهة نظر البطلة فى الحب ، فهى تتبنى وجهة نظر أبيها فى أن الحب مرض : « إنه مصاب الذين لا إرادة لهم ، وداء أشبه بالخمر والميسر ..

يقبل عليه الناس للهو والتسلية .. ثم يزمن بهم فيدمر حياتهم ، ويقضى عليهم .. أو هو كالجواد يمتطيه الإنسان طائعا مختارا ليتنزه به برهة .. فيجمح به .. ويورده موارد العطب » .

أو وهم : « هذه أوهام الشعراء » ، وعلى الإنسان أن يعى هذا حتى لا يقع فيه ، أو ترى أنه خطيئة تسببت فى التفريق بين أمها وأبيها . فالبطلة لها موقف سابق من الحب فرضته عليها طفولتها الصارمة المكبوتة ، كما تقول ، وبالتالى يكون وقوعها فيه رجوعا إلى الطبيعة البشرية التى حاول أبوها أن يحرمها منها ولكنها ، بعد أن تبادلت مع « أحمد » عاطفة مودة نقية تحولت بالتدريج إلى حب ، لم تقف فى وجه أبيها ، فهى ما زالت توافقه فيما يراه ، وإن كانت موافقة على مضض ، لأنها لا تستطيع أن تقول لا ، فقد كان أبوها من الشخصيات الطاغية الحازمة الذى ترضيه الطاعة ، وكان بطبيعته محافظا لا يسمح لأولاده أن يشاركوه فى قرار ، حتى ما يتعلق بمستقبلهم .

وسارت « عايدة » فى الطريق الذى اختاره أبوها حتى وصلت إلى الفشل فى علاقتها الزوجية ، فكان عليها وحدها عبء الخروج من محنتها ، فلم تفكر فى العودة إلى أبيها ، فقد انتهت من حياتها المخاوف من بأسه ، بعد أن عرفت أن زواجها كان صفقة ليصعد إلى درجة أعلى فى سلم المجتمع . أصبح أبوها كأى إنسان ولم يعد القوة الوحيدة التى تحركها . ولأنها لم تكن قد اعتادت أن تواجه مواقف الخصومة ، لم يسعفها التدبير فهربت إلى نقطة مضيئة تعرفها وتأمن لها وهى الماضى . وعند الساقية كان خلاصها بسلسلة من المصادفات أولها أنها تقابل أحمد على غير موعد ، وثانيها أن أحمد أصبح خاليا بعد وفاة زوجه وطفلها أثناء الوضع ، وثالثها أن « أحمد » يوفق فى أن يجد مكانا يصحبها إليه بعيدا عن المجتمع الذى أصابها فى كبريائها ، وبعيدا عن الأب الذى وقف طموحه ضد ابنته وسعادتها . ومنها إصابة « أحمد » بانفجار « الزائدة الدودية » الذى أودى بحياته ، وهى مصادفات كثيرة تضعف الاقتناع بالحدث الروائى . والمصادفات فى هذه الرواية وغيرها أثر من أثار السلبية فى

الشخصية المحورية « البطل » ، غير مقبولة . كما ترد بعض التعبيرات المباشرة على لسان البطلة ، ولعل ما يبررها ، أن الرواية تروى على هيئة اعتراف . ومن أمثلة هذه التعبيرات قولها « ولم أكن العب كما يلعب الأطفال » ، و « وهكذا نشأت جامدة الحس .. مادية التفكير . كافرة بالعواطف .. هازئة بالحب ، لا أرى فيه سوى داء عضال يفتك بارادة الإنسان ، ويسلبه رشده ويحرمه القدرة على التفكير السليم وعلى التمييز بين ما يجب وما لا يجب » . وقول أحمد : « لا أنا سعيد ، ولا أنا شقى .. حياتى طبيعية كغيرى من المخلوقات .. أكل وشرب ، ونوم ، ومتاعب ، ووقت يمر .. ماذا يمكن أن نرجو من الحياة أكثر من هذا .. إن الحقائق ليس فيها شيء من بهاء الأمانى ورونقها » .

ويلجأ الكاتب إلى « الحلم » لاظهار معاناة البطلة النفسية ، وإحساسها بالذنب لأنها تركت بيت الزوجية ، على ما فيه من عذاب ، وهربت مع رجل آخر ، ويمكن أن يكون « الحلم » معادلا لـ « التابو » الذى لا يسيطر العقل عليه ، أو يكون رمزا للتقاليد التى تأبى أن تتحرر منها ، وبهذا تكون الشخصية الرومانسية ممثلة فى « عايدة » قد استطاعت أن تضرب التقاليد فى سبيل تحقيق ذاتها ، وإن كان تمردها قد تميز بطابع خاص هو مسايرة التقاليد حتى تفلس ولا تبقى قادرة على الاستمرار ، فيلجأ الإنسان إلى تعديل مساره وتصحيح حياته ، فإذا جاء ذلك متأخرا فسبب ذلك ضعف الإنسان على المواجهة ، وقوة سيطرة التقاليد وتحكمها فى النظام الاجتماعى . والحلم يتكون من أربعة أجزاء يمثل كل جزء منها الرد على موقف من المواقف التى قررت البطلة أن تتخذها ، وهذا الرد هو محاولة الردع الداخلية المترسبة فى نفسها :

« رأيت أحمد مشتبكا مع زوجى . وأبى يعدو ورائى محاولا اللحاق بى ، وفى يده سوط يوشك أن يهوى به على ظهرى .. ثم رأيتنى أبكى بين أحضان جدتى ، وهى تربت على كتفى قائلة قولها المأثور « لا تكثرى من الآمال ، فإن وظيفة القدر أن يخيب آمالنا ، فلا تعطيه فرصة للشماتة بك . ثم رأيتنى بعد ذلك فى ثوب زفاف ، وقد جلست بجوار أحمد ، وأمامنا الشيخ المعمم وبيده

قلمه ودفتره وقد بدا عليه الغضب ورفض أن يكتب العقد ، فيمسك أحمد بدفتره ويمزقه تمزيقا ، ويهوى على الرجل بضربة من يده ترديه صريعا ، ثم أبصر الشرطة يكبلون أحمد بالأغلال ويسوقونه إلى السجن وأنا أصيح : أحمد لا تذهب » .

فالجزء الأول من الحلم وهو الاشتباك بين المحب والزوج إما أن يكون صراع الخير مع الشر ، أى الحب بما يحمل من قيم ضد الاستهتار والهزء بالقيم ، أو يكون خوفها من أن يكون فعلها « معصية » . وأما أبوها الذى يعدو خلفها فالأب عادة ما يرمز للتقاليد ولعله فى الرواية رمز إلى القوة المستفيدة من الأوضاع الراهنة ، وتحارب من يحاول أن يقصيها عما وصلت إليه . والجدة هى بديلة الأم التى تعرف ما يجول بخاطر ابنتها وتخشى من العواقب فتذكرها بألا تكثر من الآمال . أما ثوب الزفاف فهو حلم تعويضى فقد كانت تتمنى أن تتزوج « أحمد » ، أو كانت تتمنى أن يكون هروبها مع أحمد « شرعيا » بالزواج ، أو أنها ترى الحب أمراً شرعيا ما دام نقيا « طاهرا » كما تقول . ورفض المأذون إتمام الزواج : هو التقاليد التى حرمتها ممن اختارت ، ولهذا لم يكن من الممكن أن يقف المحبان موقفا سلبيا ، فثار أحمد وكانت ثورته هى تمزيق « الدفتر » الذى بيد المأذون . والشرطة التى تكبل أحمد بالأغلال هى القوة التى تحرس التقاليد وتفرق بين المتحابين ، وهى ما تخشاه « عايدة فى دخيلة نفسها على الرغم من وجودها بجوار من تحب لحظة الحلم .

أما فى « العمر لحظة » فقد رسم الكاتب حالة التناقض بين عالمين أو مجتمعين : الأول مجتمع القمة من المدنيين فى حالة الحرب ويمثله « رئيس التحرير » ومجموعة الصحفيين ، والثانى مجتمع « العسكريين » ويمثله المقدم « محمود عبد الله » ومجموعة من الجنود منهم « عبد العزيز ، وصلاح ، والملازم نبيل » . وزوجة رئيس التحرير « نعمت » هى أداة الربط بين المجتمعين .

والصورة التى تصورها الرواية للمجتمع الأول صورة مهترئة بما تحمله من تفكك فى الروابط الأسرية بين الزوج « عبد المنعم » وزوجه « نعمت » ، والمطالب المادية فى بحث « العلاوات » والاحتجاج على ضآلتها ، أو تفاهة بعض الرجال كمن يقاطع المجتمعين حول الراديو يسمعون خطبة عن الوضع العسكرى لأن اسمه نزل بحجم أقل مما يريد . يقابل هذه الصورة حالة الرجال فى جبهة القتال ، والمشاريع والأعمال التى يقومون بها فى ضرب العدو بعد العبور إليه ، ويسمونها « شغل » ، وشتان ما بين شغل وشغل . وكما كان دور « نعمت » فى الرواية هو ربط « المجتمعين » ، فقد كان دورها إظهار « نقاء » جبهة ، و « تلوث » الجبهة الأخرى ، أو المجتمع الآخر . فبينما أرهقتها الاشاعات المستمرة حول علاقات زوجها الغرامية ، كان المجتمع الآخر هو البديل المثالى بحب عف بين المقدم « محمود » و « نعمت » .

والرواية استخدمت تكنيك الريبورتاج الصحفى فى سرد الأحداث عن طريق انتقال « نعمت » بين الجنود ليحكى كل جندى مشكلته ، ومن مجموع المشكلات تتكون أحداث الرواية . وغاية الروائى من سرد هذه المشكلات التأكيد ، ربما ، على أن الإنسان قادر على اجتياز متاعبه فى سبيل هدف كبير ، فالجندى « عبد العزيز » ، وهو من رجال العبور الذين ضربوا العدو مرات كثيرة فى حصونه تواجهه مشكلة الارتباط بفتاة سيئة السمعة « سعدية » ، والفتاة بُهرت بمظاهر رجولته ففضلته على كل الرجال الذين كانوا يزورونها فى عشها الحقير على التلة البعيدة ، واختارت أن تكون له وحده ، ولم تشأ أن تحمله تبعتها ، إلا أنها حمّلته أن يعترف بالابن الذين بدأ يتحرك فى أحشائها منه . وهو رفض فكرة الارتباط بفتاة مثل « سعدية » ، وفى خندقه أحس بالتحول فى شخصية فتاته وأصر على أن ينزل إليها ويوثق علاقته بها شرعا . لكن الواجب العسكرى حال بينه وبين النزول لأنه « عنده شغل » كما يقول العسكريون إذا تجهزوا لعبور إلى الضفة الأخرى ، فيتخلى « عبد العزيز » عن فكرة النزول إلى سعدية « مؤقتا » حتى ينتهى من واجبه ، ولكنه يسقط - بعد أن يتم واجبه

ويعود إلى قاعدته - برصاصة سددها إليه أسير من الخلف فيموت . وتنتقل «نعمت » إلى موضع آخر وجندى آخر ومشكلة أخرى : « صلاح » جندى آخر من جنود المقدم « محمود » ، يضرب العدو بيد من نار ، لكن أسرته مهددة بالجوع فهو يعول أمه وخمسة من الاخوة ، وأباه الخارج من السجن بعد أن اتهم بتهريب المخدرات أثناء خدمته بالجيش ، ففصل وسجن وخرج من سجنه غريبا عن الأسرة والدنيا . وبخروجه زال السبب الذى كان يمنع الدولة من تجنيد « صلاح » بصفته العائل الوحيد للأسرة ، فأصبحت الأسرة بلا عائل بعد تجنيد صلاح ووقوف (السابقة) عقبة فى طريق الأب . فمجتمع الجنود لا يخلو من المشاكل ولكن طبيعته أن يفصل بين المشكلات الشخصية وبين الواجب الوطنى الذى يتفانى كل فرد من أفراده فى سبيله ، بينما المجتمع الآخر تطفو مشكلاته على سطحه حتى تغرقه ، إما بالإشاعة أو باللامبالاة أو بالتفاهة ، أو بالانفصال الأسرى بتحطيم العلاقات الزوجية . ويستمر « الريبورتاج » بين « نعمت » والجنود لنرى أن معاناة الإنسان لا تمنع تطلعه إلى أن يكون له دور أفضل .

وفى الرواية اتجاه واضح نحو التسجيل سواء بذكر أجزاء من الخطب السياسية أو ذكر البيانات العسكرية ، أو الحديث المتبادل الموثق بالأرقام عن الأحوال العسكرية إبان حرب ١٩٦٧ ، وحرب الاستنزاف ومعارك الجزيرة الخضراء وشدوان . والرواية تنتهى قبل حرب أكتوبر ولهذا تبشر بالنصر ولا تصوره ، وتصور المقدمات التى كان لا بد من حدوثها قبل العبور الشامل ، وهى التنظيم ، ونزع الخوف من العدو بالعبور إليه ومهاجمته وضربه ، وتحديه بإطالة الاشتباك ، وإثبات عجزه عن الاستمرار بقطع المدد الذى يصل إليه من الخطوط الخلفية نتيجة سيطرة المدفعية على أرض المعركة ، وهى أمور فنية من الناحية العسكرية ساعد عليها خبرة الكاتب منذ كان ضابطا بالقوات المسلحة .

والتطور الذى حدث للشخصية الرومانسية عند السباعى هو أنها حافظت على تماسكها ولم تقع فى تصرف يضعفها أمام نفسها قبل أن يضعفها أمام المجتمع مع أنها تعيش بعيدا عن أعين الرقباء فى مكان لها فيه دور يقيها الافتراء ،

فنعمت ضابط كما أن محمود ضابط . وهى تعمل كما أنه يعمل ، ولها قدر لا بأس به من التقدير والاحترام فى أعين الجنود والضباط . والوسيلة التى قام بها التوازن فى داخلها هى « المصارحة » مع النفس ومع الآخرين . فقد أنجتها صراحتها من تدمير عاطفتها مع زوج خائن ، وكانت حازمة فى مواجهته بترك الصحافة والالتحاق بالخدمة العسكرية ، كما كانت حازمة فى أن تفرض احترامها على من قابلت من الرجال ومنهم « محمود عبد الله » المقدم الذى أعجب بها « كامرأة » قبل أن يحبها ، ففرضت عليه بسلوكها أن يحترم مشاعرها ويتهذب فى معاملتها . ولم يمنعها الخوف من التجربة أن تقف مع نفسها وقفة « مصارحة » ، وأن تقرر أنها لم تطلب بحبها للمقدم « محمود » البديل عن الزوج الذى تريد الطلاق منه . بل إنها فكرت فى الطلاق قبل أن تعرف « محمود » . وكانت « صريحة » فى الاعتراف بحبها لمحمود ، ولم تشعر بالذنب لأمرين ، أولهما أنها اعتبرت علاقتها بالزوج فى حكم المنتهية ، والثانية أنها لم ترتكب ما يستوجب الإحساس بالذنب ، فمع اعترافها بأن الحب ضعف كانت راضية عن نفسها .

« ورغم كل ما أصابها من قلق .. فقد كانت فى قرارة نفسها راضية .. كانت تحاول أن تنهمك فى عملها حتى تبعده عن تفكيرها .. وكانت تتجنب لقاءه جهدها .. ولكن عندما فرض عليها اللقاء .. أحست بأنه قدر .. وقدر ممتع .. فقد كانت تحس الأمان والراحة إلى جواره .. وبضعة أيام فى هذه الظروف القاسية .. لن يكون لهاأية مضاعفات » .

وكانت صريحة فى مواجهة نفسها بمشاعر « سامية » زوج محمود نحوها ، وحاولت أن تبتعد عنه ، ولكنها عجزت ، فقد كانت مشاعرها تجذبها نحوه ، فبعد جراحة لاخراج حصوة من كلية « محمود » حدث الموقف التالى بين الزوجة وبين « نعمت » :

« وأقبلت « نعمت » تمنحه رعايتها وعطفها رغم بعد تخصصها كباحثة اجتماعية عنه . حتى لقد ضاقت زوجته « سامية » بتلك الرعاية .. وأحست بنفسها أشبه بالغريبة فى وجود نعمت التى بدت وكأنها مسئولة عن تمريضه والعناية به .. « ولما تبرمت سامية من تدخل نعمت فى العناية بزوجها أجابتها : « واجبنا أن نرعى كل المرضى .. ونعمل على راحتهم » .

وعادت سامية تقول فى سماجة :

- ولماذا لا تساعدين كل المرضى .

- أساعد قدر ما أستطيع .. ومحمود بك يستحق خدماتنا جميعا .. إنه بطل من أبطالنا .

وأشاحت سامية بوجهها فى ضيق .

وحاولت نعمت أن تتباعد بعد هذا الحديث عن محمود .

وقد تمثلت صراحتها فى لحظة أراد « محمود » أن ينهى علاقته الزوجية مع « سامية » ليبدأ حياة جديدة مع « نعمت » فرفضت . قال محمود فى حواره مع نعمت :

- « لقد ضقت بها وبغيرتها . ولقد قررت أن أنهى كل شىء » .

وردت « نعمت » فى شبه توسل :

- أرجوك .. لا أريد أن أكون سببا فى هذا .

- لست السبب .. لقد ضقت بها وبعصبيتها وانفجاراتها الدائمة ...

وأحست نعمت بالأمور تختلط عليها . أيمكن أن يكون الأمر كذلك ؟ أيمكن أن يكون هو على حق ؟ لقد أخطأت طريقها مع « عبد القادر » .. وقررت الانفصال » .

وعندما جاءت « داليا » ابنة محمود تشكو إلى نعمت سوء العلاقة بين أبويها كانت نعمت قد وصلت إلى قرار ينهى ما بينها وبين محمود من علاقة :

« إن الظروف هى التى خلقت هذا الموقف المعقد .. ولكن كل شىء سينتهى على خير .. سيبقى أبوك وهو أهم ما فى الأمر .. وسيعود إلى البيت .. ويواصل حياته الطبيعية مع أمك .. أنا لا أشكل سوى عارض فى حياتهما .. أوجدتنى الظروف فى حياته .. وسأذهب بانتهاء الظروف . فعلقت داليا على كلامها قائلة : إنك مخلوقة نادرة » .

وبهذا الاتزان فى مواجهة التجربة استطاعت « نعمت » أن تتفهم ذاتها ، وتتجنب السقوط فى أمور ربما يجرها عليها الحب ، فتبدو طيبة ، ثم لا تصل منها إلا إلى المزيد من المتاعب والمحن .

وفى « بعد الغروب » ، يتميز الكاتب بطريقته فى عرض الأحداث وتقديم المعلومات عن شخصياته . وهو جاد فى إبداء الأسباب لما يحدث فى الرواية . فقبل أن يتعرف « عبد العزيز » ناظر الزراعة ، بأميرة ابنة « فريد بك » ، يستدعى المالك عبدَ العزيز ، ويخبره أن نظارته كسرت بعد سقوط كتاب عليها وأنه يطلب إليه مساعدته فى إنجاز قصته التى ستنشر فى مجلة أسبوعية . فكسر النصارة سبب لدخول عبد العزيز إلى حياة أميرة من خلال قيامهما بعمل مشترك ، هى تكتب ، وهو يملى عليها القصة ، ويبدأ تعارفهما كصديقين .

وفى القاهرة ، يصل إلى منزل صديقه « صالح » ، ويخرج المفتاح من كوة فى الباب يعرفها خاصة أصدقائه ، ويعلل هذا بكثرة تضييع صالح لمفاتيح شقته ، وعدم استعداده لشراء مفتاح جديد كل يوم . وفى القطار يتعرف على راكب يحكى له قصة حياته وعذابه فى العمل الحكومى وضيق ذات يده ، فإذا ترك الوظيفة فتح الله عليه الرزق الواسع ، وهذه القصة ، وإن لم يكن لها دور فى بناء الرواية ، كما أننا لم نتعرف على اسم راكب القطار وزوجه ، فهى تمهيد لما يصل إليه « عبد العزيز » من اختيار العمل الحر عند أحد الملاك ، ثم استصلاح

قطعة من الأرض لحسابه . وفى العزبة يحكى فريد بك سبب امتناع ابنته عن الزواج ، لتخدم أبيها وأختها بعد وفاة أمها . ونتعرف على أميرة من حوار بين الريفية « زينب » والناظر عبد العزيز ، فزينب تنظر إلى صورة غلاف باحدى المجلات وتقارن بين فتاة الغلاف وسيدتها أميرة . وفى إحدى المناسبات تزور « آمال » ابنة خالة « أميرة » عزبتها وتظهر شيئا من الاهتمام بالناظر ، فتغضب أميرة وتنقل زينب مشاعر أميرة إلى عبد العزيز ، فيلتقيان وبعد لقاء حاد تعترف له بما تكنه من شعور نحوه .

ويستخدم بعض الحيل للتعرف على الجوانب الخفية من شخصياته ، كما فى مشهد السينما « الذى أبكى أميرة » ، وكان صالح على مقربة منها - بطلب من صديقه - فحكى صالح سبب بكاء أميرة لصديقه فى رسالة مستفيضة ، وبعد عودة أميرة إلى العزبة يتكرر مشهد السينما بدقة بينهما ، وتقول له نفس الكلمات التى سمعتها من البطلة فى الفيلم ويقول لها الكلام نفسه ، وينتهى اللقاء فى الواقع كما انتهى على الشاشة : « كانت البطلة فى تلك القصة عجيبة الشخصية : تحب فتاها ولا تشاء أن تعترف ، وقد جمعهما موقف ودار بينهما نقاش فى أمر عادى ، فرأينا البطلة تحتدّ بلا مناسبة ، ثم تنقلب حدتها بعد قليل إلى غضب جامح تعبر فيه عما تجيش به نفسها نحو شخصية الرجل ، فألفيناها تقول : ما هذا ؟! .. أكرهك .. أمقتك .. لا أحب أن أراك .. وبين كل كلمة وكلمة كانت تدنو منه قليلا وهو فى موقفه لا يتحرك وعيناه تلمعان بالابتسام ، حتى إذا ما وصلت إلى جملتها الأخيرة رأيناها تميل عليه ثم تلتقى شفتاهما فى قبلة روية عذبة إلى حد أننا سمعنا نبرات الصوت متصلة برشفة القبلة وهى تقول له أخيرا : أكرهك إلى أن أموت ». وقد تكرر هذا المشهد فى الواقع عندما التقت أميرة وعبد العزيز فى العزبة بعد اثنتى عشرة صفحة . وهذا المشهد هو المشهد الختامى فى إحدى مسرحيات « تشيكوف » القصيرة « الدب The bear » ، بل إن العبارات التى جاءت على لسان البطلة هى العبارات التى وردت فى مسرحية تشيكوف .

ومن الحيل التى يستخدمها الكاتب أيضا ما قاله عبد العزيز لأميرة عندما نظر إلى كفها : « سيكون بيننا أمر غير عادى » ، وهو تمهيد للنهاية التى سينتهيان إليها بالفراق .

ويحاول الكاتب أن يستخدم « المعادل الموضوعى » بطريقة خاصة هى « القصة داخل القصة » ، فالقصة التى كتبها « فريد بك » ، تدور حول اثنين من الطبقة الفقيرة تبادلا الحب ، ولكن أم الفتاة رجت المحب أن يترك فتاته لرجل ثرى تقدم لخطبتها ، ووعد أسرتها بمدد كثير من المال . ويختار المحب أن يترك فتاته ويرحل ، دون أن يطلعها على سر أمها ، ويفضل أن تكرهه على أن تحتقر أمها ، وذات يوم يلتقيان فى أحد المتاجر ، وكانت تشترى بعض لوازمها وطفلها ، فتحاول الفتاة أن تتجاهله ، ولكنه يتبعها ويشرح لها ما تجهله ، وينهى القصة بأنه سيتقدم لخطبة أختها « ليتنفس الهواء الذى تتنفسه » ، ويبرر طلبه بأنه يريد أن يزيد الحواجز التى بينهما حاجزا رابعا بعد العهد لأمها ، والولد الذى أنجبته ، والزوج ، فيكون الحاجز الرابع أنه زوج أختها .

وقد حدث الشىء نفسه لعبد العزيز ، مع اختلاف فى بعض التفاصيل ، فقد وقف بينه وبين أميرة « والد وخطيب » ، فقد كان الوالد ولىّ نعمته الذى يأبى أن يسىء إليه وقد أحسن إليه ، والخطيب على كرهه له أصبح صاحب حق فى فتاته تأبى كبرياؤه أن ينازعه فيه . وتتعادل قصة « فريد بك » المشار إليها ، مع قصة « عبد العزيز وأميرة » التى نشرها فجاءت « أميرة » توضح له ما خفى عليه ، وهو الدور الذى قام به المحب نحو حبيبته فى قصة « فريد بك » ، وخلاصة الموقف أن البك أحس بدنو أجله فأوحى إلى ابنته بالتعجيل بزفافها على ابن عمها حتى يطمئن على مستقبلها ، وحال موت أبيها دون امتناعها عن تلبية طلبه :

« وفارقت الحياة كل جوارحه إلا عينيه ، ووقفت أنا وسامى نرى آية الموت وهى تمحو آية الحياة ، فأمسك أبى بكفى وكف ابن أخيه جامعا بينهما فى يده ،

وأخذ ينقل نظراته بين وجهينا وشفتاه تتحركان ولكن بدون كلام ، فإنه ما كان يقوى . وفهمت أنا بالطبع أنه يوصينا بالزواج . فشبت فى قلبى نار الحزن على رجل حى ورجل يموت ، وأنا أقول فى نفسى : آه لو تعلم يا أبى ! » .

وفى نهاية الرواية يكشف البطل عن أوجه الشبه فى قصته مع أميره ، وتلك القصة التى كتبها فريد بك وقرأها معهاً فى أول لقاء بينهما :

« أتذكرين . ذلك الفتى الذى شدنا بتضحيته فى قصة كتبها أبوك ، حين ظهر فى أفق حبيبته وقال لها : سأتزوج أختك ليقوم بينى وبينك أربعة حوائل ..... أنا فى موقف أشد ، لأننى لم أتزوج ليلى » أختها .

ويميل « محمود عبد الحليم عبد الله » إلى استخدام « الالتفات » بين فترة وأخرى ليحافظ على الصلة بينه وبين القارىء فيقول :

« ولو كنت فى موقفى وأنا حيالها لاهتديت إلى وجهها فى الظلام بسرعة »

و : « أنا طراز من الناس أعيش أسير أحلامى فلا تعاتبنى » والخطاب ليس حوارا بين شخصيتين ولكنه موجه للقارىء . وقوله :

« كنا فى الساعة الثالثة مساء حين رأيت فتاةً تخرج وإلى جوارها بنية لا تتجاوز الثانية عشرة من عمرها ، ولن أتعرض لوصف الكبرى ، فأنت أعلم الناس بأسرار حسنها » . و « ولا أكتمك أننى نقمت عليه فى هذه اللحظة ، ولا تلمنى فإنه منطق القلب . و « لا تقل إنه غريمى لأننى سأسرد عليك مجمل خلاله » . وقوله : « ودخل صديقى وكان لقاؤنا كما تعرف » . وقوله : « دعنا نطوى السنين يا صاحبى بحديثنا كما تطوينا السنون بأحداثها » . و « أما صديقى صالح فلا بدّ أن تعرف ختام قصته » .

وقوله « وأنت ترانى اليوم بين الأدباء فى منزلة ليست بأرفع المنازل ، ولكننى مذكور » . وقوله : « وتسألنى اليوم بعد أن غربت شمسى ولم تبق لى من الحياة إلا آثار نور يرسلها الشفق وحده على أفقى ، تسألنى هل نلت كل ما تتمناه » .

وهكذا يستخدم الالتفات بضمير المخاطب مع أن الرواية تروى بضمير المتكلم للمحافظة على تدفق الأحداث فى ذهن القارىء مع استحضارها حية فى مخيلته .

وشخصية « الغريم » من الشخصيات التى يكثر وجودها فى الرواية الوجدانية ، فهو الذى يحرم بظهوره النهاية الطبيعية للعلاقة العاطفية المتبادلة بين بطلى الرواية . وتصوير « الغريم » يكون عادة بتقبيح هيئته وسلوكه والانتقاص من رجولته . وقد يكون الغريم واعيا بدوره فى الرواية وقاصدا أن ينتزع الفتاة برغم إرادتها ، وقد يكون دوره مصادفة غير مقصودة ، وفى كلتا الحالتين يكيل له الكاتب أقسى ما يستطيع من نعوت . ففى « إنى راحلة » لم يكن « توتو بك » يدرك أن زواجه من « عايدة » يحرمها ممن أحبت . ومع ذلك وصفه الكاتب بأنه : « شاب متأنق أصفر الشعر ، أبيض البشرة ، متورد الوجنتين ، أحمر الشفتين ، أميل إلى السمنة » ثم نعرف بعد بضع صفحات أن توتو اسمه « تهانى » « لأن أمه كانت تود لو كان بنتا فأطلقت عليه هذا الاسم .. رحمها الله ، فقد استجاب الله دعاءها » . أما صفاته الأخرى فملخصها أنه بلا قيم ، مترفع ، يقضى وقته بين الكأس والرقص ومداعبة الفتيات . لا يشغله من أمور الدنيا إلا ما يرضى أنانيته . ومن المواقف التى تبرز صورة هذه الشخصية ما حدث فى النادى بين توتو وعايدة فقد لفتت نظره إلى علاقة غير طبيعية بين أعزب وإحدى المتزوجات من « شلة » زوجها ، فعلق على رأيها بقوله :

- « الظاهر أنك ما زلت غشيمة .. هذه الأشياء طبيعية جدا .

وأصابنى الدهش وقلت متسائلة :

- ما هى تلك الأشياء الطبيعية التى تتحدث عنها ؟

- سرقة الزوجات من أزواجهن ، والأزواج من زوجاتهن .. هنا ناد ، وخاطبة كان يجب أن يطلقوا عليه « النادى الشرعى » لكثرة ما يحدث فيه من حوادث الطلاق والزواج أو على الأصح : النادى غير الشرعى .

وأجبته مستنكرة :

– عجبا !! ما ظننت أشياء كهذه تحدث فى ناد محترم ، وبين قوم لهم مكانتهم !؟

– وما دخل ذلك فى الاحترام .. هنا يطلق الأزواج ويتزوج العزب .. » .

ولم يكن هناك ما تحترمه فتاة ذات قيم فى رجل بلا قيم ، بل إن والدها لم يكن راضيا عن سلوك « توتو » وحاول أن يهرب بابنته بعيدا عنه فعاد من الاسكندرية إلى القاهرة قبل الموعد الذى كان قد قرره لعودته ، ومع ذلك لم يقل « لا » عندما تقدم صاحب المعالى إليه ليخطب « عايدة » لابنه .

وفى « بعد الغروب » . كان الغريم واعيا بدوره ، وإن لم يكن على علم بتفاصيل العلاقة بين « أميرة » ، و « عبد العزيز » . وقد تبادل « سامى » والناظر الكراهية منذ اللقاء الأول بينهما ، « طراز من الشباب ناعم مدهون ، حملته الحياة على أكف سخية فهدهدته وغنت له . اسمه فى المواليد سامى ويدعوه أصدقاؤه « سامى بك » ، وقد يلقبونه فى مكتبة باسم « الأستاذ » ويدللونه فى البيت باسم « سوسو » ، فأنت ترى الآن أربعة أسماء لشخص واحد ، قد توحى إليك بأنه من الجائز أن يكون لصاحبها أربع شخصيات ، وقد يكون فى الرجال خلقا فريدا ، ولكنه مع الأسف ليست له نصف شخصية . لا تقل إنه غريمى لأننى سأسرد عليك مجمل خلاله : ألذ الأوقات التى يقضيها فى أربع وعشرين ساعة وقت يمضيه عند الحلاق أو فى الحمام أو واقفا أمام واجهة أحد المحال ليرى أكثر الألوان انسجاما على ذوى الوجوه البيض ، وهو أبيض الوجه . يحبه « الترزى » ويكرهه .. يحبه لأنه كثير الملابس ، ويكرهه لأنه يعيد إليه الحلة ليصلحها عشر مرات . يجيد التحدث عن « الأفلام » ويحفظ أسماء الممثلات خاصة ... « ... » وإن الله الذى يلقى فى قلوب الناس حبا من أول نظرة قد ألقى فى قلبى وقلبه مقتا من أول نظرة كذلك » .

وقد حاول الغريم أن يحط من قدر عبد العزيز فى حضور أميرة ، ولم يكن عبد العزيز ليصبر على ما تصور أنه « استفزاز » من سامى . وقد عرف كل منهما موقعه من الآخر بعد موقف جرى فى العزبة فى عش المناحل :

– أهذه هى خلايا النحل يا أميرة ؟ .. هذه أول مرة أرى فيها خلايانا ... ومن الغريب أن كل خلية دهنت بلون حتى ظهر مجموعها شيئا يدعو إلى الضحك .. ولكن من الجائز أن تكونوا قد راعيتم السكان فى اختيار الألوان » .

فلم يطب الحديث للناظر عندما سأله الضيف عن سبب تعدد ألوان الخلايا فقال :

– « ليس فى الأمر ما يغضب يا أستاذ سامى ، ولا تنس مهمتك فى الحياة كمحام يعرف حدود الحريات ويحترمها ، ويعلم أن المحاكم تستعين بالخبراء فى مشكلات القضايا .

فقال بكبرياء :

– هل ترى فى موقفى ما يدعو إلى الاعتذار ؟! إنك تتناول الأمور فى المزرعة كما يتناولها الأدباء لا الزراعيون .

– أعود مرة أخرى فأذكرك بالحريات .

– أنت ناظر مدلل ، وهذه خلاصة الحديث » .

وكان من الطبيعى أن تنمو الكراهية بينهما حتى ينتصر أحدهما على الآخر فيتخلص منه ، وهذا ما حدث بطرد الناظر .

وهذا الموقف يذكرنا بصفة أخرى اتصفت بها الشخصية الرومانسية هى أنها معتزة بذاتها إلى حد كبير ، واعتزازها مبنى على مثاليتها . وفى « العمر لحظة » تتعذب البطلة لأنها تنتصر لكبريائها على حساب عاطفتها ، وترفض أن يكون فيها ما يشين : « نحن لا نستطيع دائما أن نملك كل الأشياء المشرقة فى حياتنا .. لا نستطيع أن نعدو إلى الأفق لنحتضن الشروق .. وخير ما نفعله لكى ننعم بالزهور .. هو أن نبقيها على أغصانها ... أكره أن أفسد ما بيننا

أكره أن أهوى بنا إلى قتامة الواقع .. أنت لا تدرى .. النقيض بين ما يحس به أحدنا للآخر .. وبين ما يمكن أن يرانا الناس عليه .. أكره أن تمرغ فى تراب التهم الحقيرة .. أنت فى نظرى مخلوق رائع .. وأود أن أبقيك هكذا دائما .. لا أريد أن أزج بك فى متاهات الواقع البغيض . لا أريد أن يقال إننى عشيقتك .. أو إنى اختطفتك من زوجتك .. ولا أريد لابنتك أن تكرهك .. أحب أن أبقى وإياك فوق كل هذا .. ألا تصدقنى » .

وهو موقف « عايدة » فى « إنى راحلة » عندما رفضت أن تواجه خيانة زوجها بخيانة مماثلة لأن كبرياءها وأخلاقها أبيا عليها أن تقع فيما وقع فيه الزوج ، وفضلت أن تهرب شريدة على أن تقبل واقعا يدنسها ، وكانت على استعداد للتضحية .

والاعتداد بالقومية من سمات الأدب الرومانسى ، وفى « إنى راحلة » بعض المواقف التى تذكى الحب للوطن ، ضد من يحاولون أن يتبرأوا منه . فابن الباشا « توتو » يعلن كراهيته لكل ما هو مصرى ، الشعر ، الفن ، الغناء ، ويعشق الفرنجة : « أنا أكره كل شىء مصرى .. هذا الشعب ما زال شعبا بدائيا .. أمامه قرون حتى يصبح شعبا متمدينا .. شعب الفول المدمس ، والطعمية » .

وقد جعل هذا الكلام الدم يغلى فى عروق « عايدة » ، وانبرت تدافع عن وطنها فى منولوج طويل تقول فى ختامه إنه كان طريقها للخروج من كربتها . ومما قالت فى مناجاتها :

« ..... وتصورت نفسى حاكمة بأمرها فى هذا البلد ، وأنى جمعت كل هؤلاء الرقعاء المرفهين المنعمين .. الملتوى الألسن الذين يربأون بأنفسهم أن ينزلقوا إلى هاوية الحديث باللغة العربية .. والذين لا تشنف آذانهم سوى الموسيقى الغربية ، ولا يحتمل مزاجهم الرقيق سوى « التانجو » و « الفالس » والذين يتفاخرون بمسبة الشعب المصرى ويتبرأون منه .. ويحطون من قدره ويسمونه : شعب « الفول والطعمية » . تصورت نفسى وقد جمعت هؤلاء

الرقعاء .. وشددت وثاقهم وألقيتهم عرايا فى أحد ميادين القاهرة .. وأمرت بجلدهم كل واحد مائة جلدة « على الماشى » حتى أجعلهم لا ينطقون بالضاد فحسب . بل يتأوهون بالضاد . وأعلمهم إذا ما جلسوا فيما بينهم أن يتكلموا العربية .. ثم أضع فى أرجاء الميدان « ميكروفونات » لتذيع غناء « محمد العربى » و « الشيخ محمود صبح » حتى أجعل مزاجهم يخشوشن .. » . ومن الاعتداد بالقومية الحدة التى كان الجنود يواجهون العدو الإسرائيلى عبرها ، فقد كان هدف الجندى فى « العمر لحظة » أن يعرف عدوه أنه الأقوى والأشجع ، وأن الهزيمة لن تتكرر . وفى احدى العمليات عبر المقدم محمود مع جنوده » عبد العزيز ، وصلاح ، ولبيب وزينهم ، ويسيطر الجنود على الموقع فيصرخ الاسرائيلى « أنا فى عرضك يا مصرى » . فالمقاتل يريد الثأر والسمو على المحنة ، والعدو خائف مرتاع :

« بدأ صراع المواجهة .. وجها لوجه .. ويداً ليد . الغل والحقد ، فى وجوه المصريين . الرغبة الدفينة فى الثأر لكرامة جيش وكرامة شعب .. والارتياع على وجوه الاسرائيليين .. يقفون بغير أدوات تفوق ، بغير تكنولوجيا ، بشراً لبشر .. أو حيوانا لحيوان . وهجم عبد العزيز على جندى ممتلىء أحمر الشعر ، ولم يخف الجندى السلاح الذى فى يد عبد العزيز بقدر ما أخافته التعبيرات المرتسمة على وجهه » .

واللغة عند الرومانسيين لها أهمية خاصة عبر عنها « فيكتورهيجو » بقوله : « فى هذا الأدب تظهر آلهة الشعر من جديد ، فتستولى علينا ، وتقودنا باكية على ما فى الإنسانية من بؤس ، تحلق فوق القمم ، أو تهبط إلى الأعماق » [٥] وعند كتابنا الرومانسيين اهتمام بشاعرية الأسلوب لعله ناشىء عن الموضوع العاطفى الذى يغلب على الرواية عندهم سواء فى حالات السعادة أو حالات الشقاء . ولكل كاتب معجمه الخاص الذى يتميز به ، ومن ذلك ما نجده عند «عبد الحليم عبد الله » فى عبارات مثل : « هجعة السحر ، وزحير الحمار ، وجعجعة القطار ، وأصيص الزرع ، وحفيف الغصون ، وهزيع الليل ، وسيف

الترعة ، وباحة البيوت ، و : يتحلب الضوء » . كما أنه يميل إلى تعريب بعض الألفاظ مثل « البالون » ويسميه « المثانة » ، والسيجارة ويسميها « اللفيفة » ومن صفاته للأم قوله عنها « الأمينة الأولى » .

وعند السباعى نقرأ « المعبد المقدس . والساقية المهجورة . والكوخ البعيد » وصفات مثل « حنو الروح » وتوأم النفس .

ومن الأساليب الشاعرية عند السباعى قوله : « ذلك المخلوق الساحر العجيب .. الذى فعلت بى مسة يده ما لا تقدر عليه عصا موسى .. الذى جعلنى - أنا الباردة الجامدة - أذوب .. وأتحلل .. كما تذوب قطعة الجليد عندما يلقى بها فى فوهة بركان » . وقوله : « واستمرت الساقية المهجورة معبدنا المقدس .. نختلس اللحظات لكى نحج إليه ، فنجلس متشابكى الأيدى . بلسانينا صمت وبحشانا حنين ومناجاة » .

وفى « العمر لحظة » يصل محمود إلى جزيرة شدوان بعد خلاف مع قادته لأنه يقتل الأعداء ولا يأسرهم كما أمروه فى خطط العبور . وفى الجزيرة النائية يشعر بأن همومه قد زالت :

« ووقف بباب الكوخ يرقب الشمس تنحدر نحو الأفق الغربى .. واشتدت هبات الريح .. وعلا الموج يلطم صخور الشاطىء المرجانية .. وبدت مرتفعات الجزيرة تتكسر على قمتها أشعة الغروب الحمراء لتلقى بالظلال السوداء على الجانب الآخر .. ودس محمود قدمه فى الحذاء .. وسار على الأرض الصخرية تجاه الشاطىء .. وأخذ شهيقا طويلا ملأ صدره بريح البحر .. وأطلقه فى زفرة بطيئة كأنه يغسل بها كل ما فى جوفه من هموم » .

وعند عبد الحليم عبد الله رقة الوصف تتمثل فى اختيار الألفاظ التى توحى بالمعنى كما فى قوله :

« وتجلت علينا الفتاة فى ثوب صيفى أبيض ينسدل على نصاعته شعر حالك مغدودن جميل . وبين السواد والبياض وجه مستدير دقيق المحاسن تنادى فيه

عينان بالسحر والفتنة ، وهناك ابتسامة ترقص على الشفتين لم أر مثلهما من قبل ، كانت مؤنسة غير موحشة كما سبق أن كان ، وحيت بتحية المساء » .

ولحظات التأمل عند بطله تكتسب تفهما لحال الدنيا بما فيها من تفاوت فى الحظوظ كما فى هذه الفقرة من « بعد الغروب » :

« وأحسستُ شيئا من الراحة فى هذا السكون الذى لا تشوبه حركة إلا ما تسمع من خشخشة أوراق الذرة ، كما تتلاقى السيوف . ولست أدرى مصدرا لراحتى هذه : لعله من دمعة ذرفتها على بؤسى ويأسى وأنا فى فضاء طليق لا يعكره إنسان ، أو لعله راجع إلى خلائى بنفسى وقد عودتنى دائما أن تهدأ من غليانها إذا ما انتابها كرب ففررت بها عن الناس . وجعلت أفكر فى هذا الكون الهاجع وما يرفرف فوقه من راحة وسكينة ، ثم ماذا سيكون فيه بعد ساعات حين يسترد النوم سلطانه فتدور رحى الجهاد مع الشمس ويتزاحم الأحباء على المآدب » .

ولعل أسلوب « محمد عبد الحليم عبد الله » يكون أقرب الأساليب إلى « المنفلوطى » فى رصانته ، ورنينه وحسن اختيار الكلمات وتميزه بفصاحة اللغويين التقليدية ، وهو من الكتاب المعاصرين المتمكنين من سلامة التعبير وقوته .

* * *

مراجع الفصل الأول

١ - أوضح الدكتور عبد القادر القط فى كتابه « الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى الحديث » : أن اختيار كلمة « وجدانية » بدلا من كلمة « رومانسية » يرجع إلى أن الحركة الرومانسية كانت لها مقومات وفلسفات سبقتها ، كما أنها أرهصت بتحول اجتماعى ، على حين افتقرت الحركة الرومانسية فى أدبنا العربى إلى تلك الأسباب » .

٢ - ڤيكتور هيجو ، مقدمة « هرنانى » .

٣ - د . طه وادى ، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية / ١٢٦ .

٤ - د / عبد القادر القط ، دراسات فى الأدب المصرى الحديث / ٣٢

٥ - مقدمة هرنانى .

* * *



الباب الثانى

التيار الواقعى

شهد القرن التاسع عشر فى أوروبا مخاضا فلسفيا تولدت عنه تيارات وفلسفات أسهمت فى تكوين فكر جديد . ومن بين هذه الفلسفات ، الفلسفة الواقعية التى كان لها أثرها فى ظهور الرواية الواقعية . وأهم أثر أحدثته الواقعية فى الأدب ، هو توجيهه وجهة اجتماعية من ناحية ، والدعوة إلى الاهتمام بمنهج الملاحظة والتجربة من ناحية أخرى . ولعل « سان سيمون » ١٨٢٥/١٧٦٠ ، وكذلك « جوزيف برودون » ١٨٦٥/١٨٠٩ ، من المفكرين الذين أسهموا فى إظهار القيمة الاجتماعية للأدب ، والدعوة إلى تبنى القضايا الاجتماعية . كما كان لفلسفة « أوجست كونت » ١٨٥٧/١٧٩٨ ، و « جون ستيوارت مل » ١٨٧٣/١٨٠٦ ، أثرهما فى ظهور منهج الملاحظة والتجربة .

والأدب الواقعى يقصد به أحيانا الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ، ومفهوم الواقعية بهذا المعنى يتمشى مع نظرة « ستندال » للرواية بأنها « كالمرأة تتحرك فى طريق طويل ، وتعكس ما تراه ، فتارة تعكس زرقة السماء ، وتارة تعكس الوحل الذى يلتصق بقدمى السائر إثر سقوطه من نقرة موحلة » ! ، ويقصد به أحيانا ، الأدب الذى يستقى مادته من حياة عامة الناس ، كما يقصد به الأدب الموضوعى الذى لا يتعرض للنفس الفردية .

وقد مرت الواقعية منذ ظهورها على أيدى « ستندال Stendhal » و « ديكنز Dickens » و « بلزاك Balzac » وغيرهم بأطوار منها « الواقعية النقدية » ، التى كانت موقفا أدبيا ضد قيم المجتمع الرأسمالى بعد أن عجز عن التصالح مع الواقع الاجتماعى وتحول إلى فن احتجاج على ما يرى « أرنست فيشر » [٢] ، فتميزت الرواية بأنها ذات مضمون اجتماعى ، ومن أطوارها كذلك الواقعية الاشتراكية التى قامت على تبنى قيم المجتمع الاشتراكى أو الأفكار الاشتراكية ، والموافقة عليها والدفاع عنها على أساس أن هذا الاتجاه يحقق مصلحة البروليتاريا . وأول من وضع صياغة « الواقعية الاشتراكية » كمقابل «للواقعية النقدية » هو « مكسيم جوركى » [٣] .

والواقعية الاشتراكية أدب موجه لخدمة الأهداف الاجتماعية ، فهو أدب هادف لتغليب مصالح الطبقة العاملة عن طريق الإيمان بالاشتراكية . ولهذا يرفض التشاؤم واليأس الذى تميزت به الواقعية النقدية وشخصياتها المريضة ، كما أنها أدب متفائل يبشر بالمستقبل . والمبدأ الذى تقوم عليه الواقعية الاشتراكية هو مبدأ صراع الأضداد ، والإيمان بأن الطبقة العاملة هى التى ستنتصر فى النهاية بعد أن ينتهى صراعها مع الرأسمالية ودحرها ، وإقامة مجتمع لا طبقى يتحقق فيه الفردوس الأرضى »[٤] . بل إن أصحاب الواقعية الاشتراكية لا يغفلون كذلك إمكان قيام صراع داخلى يهدف إلى تصحيح مسار الاشتراكية مما يكون قد علق بهما من أمراض بورجوازية .

وقد انتهى التطور بالواقعية فى الرواية العربية إلى تيارين هما : « تيار الواقعية النقدية » ، و « تيار الواقعية الاشتراكية » ، بعد أن تجاوزت الواقعية الأولى خطاها التى جعلتها أقرب إلى الطبيعية منها إلى أى اتجاه آخر . ولانستطيع أن نقول إن الواقعية النقدية كانت مقدمة لظهور الواقعية الاشتراكية فى أدبنا العربى ، ففى الوقت الذى قدم فيه كتاب الواقعية النقدية أعمالهم ، كانت الروايات التى تنتمى إلى الواقعية الاشتراكية تجد كذلك من يعبر عنها . وقد كانت المطابع تخرج أعمالا تمثل كلا الاتجاهين فى وقت واحد تقريبا .

ولعل السبب فى تعايش الاتجاهات الأدبية فى عصر واحد فى أدبنا الروائى يرجع إلى أن هذه المذاهب ، التى وجدت أصداءها ، عند أدبائنا ، قد عرفها المثقفون إبان النهضة الأدبية فى العصر الحديث ، بعد اتصالنا بالحضارة الغربية عن طريق الترجمة . وقد كانت الحياة الأدبية من النشاط بحيث تأخذ كل ما يصل إلى أيديها من التراث الروائى ، كما كانت من القدرة والحيوية بحيث تجد فى كل ما تنقله من معطيات الفن والفكر شيئا مما يلبى احتياجات المثقفين وجمهرة القراء . وإذا كانت هذه المذاهب قد لقيت استجابة من المثقف المصرى فى تلك الآونة التى ازدهرت فيها الواقعية فى العقدين الرابع والخامس وما تلاهما ، فذلك يرجع إلى طبيعة التطور الذى وصل إليه المجتمع بحيث أصبح يجد فى

معطيات الحضارة الغربية ما يلبى احتياجاته النفسية والعقلية بعد النتائج التى أسفرت عنها التغييرات الاجتماعية للثورة الوطنية عام ١٩١٩ م . ومنها تحرر المرأة ، وسفورها ، وخروجها إلى المدرسة للتعلم ، ومشاركة الرجل عبء الحياة بالعمل . وقد سبقت مصر إلى تبنى التيار الواقعى فى الرواية سواء لدى كتاب الواقعية الأولى أو كتاب الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية .

ولا نستطيع أن نجزم دائما ، بوجود دلائل قاطعة على تأثر رواية معينة برواية أخرى ، فقد كانت الأسباب المحلية تسمح بوجود هذه الأعمال ، كما كان هناك فى الوقت نفسه من الصلة بين أدبائنا والأدب الأوربى ما يسمح بالحديث عن التأثر . وقد تحدث بعض كتاب الرواية العرب عن تأثرهم بالرواية الأوروبية كحديث « نجيب محفوظ » بأنه قرأ « فرجينيا ولف » ولكنه اختار الكتابة على طريقة ديكنز وكتّاب القرن التاسع عشر لأنهم كانوا يعبرون عن بيئة تشبه البيئة التى اختارها ليعبر عنها . وحديث « عبد الحميد جوده السحار » عن تأثره ببعض الروائيين الانجليز مثل « جون جالزورثى » [١] .

وإذا رجعنا إلى الوراء قليلا يمكن أن نلاحظ تأثر الدكتور هيكل بالرومانسية الفرنسية فى رواية « زينب » ، كما أن توفيق الحكيم قد استفاد من بعثته إلى فرنسا فى الاطلاع على أدب الرواية والمسرحية مما كان له أثره فى تكوين ثقافته واطلاعه على النماذج الأدبية التى تخصب ميوله الفنية .

وبالرغم من أن ظهور الواقعية العربية ، كما أشرنا ، كان نابعا من ظروف البيئة ، وطبيعة المرحلة التى بدأ يجتازها المجتمع العربى المعاصر ، فإن هناك بعض أوجه الشبه بين بعض الأعمال الروائية عند روائيينا وبين بعض الروايات الغربية فى القرن التاسع عشر لديكنز أو بلزاك أو جالزورثى وغيرهم . فالبيئة الشعبية موضوع هام عند روائيى القرن التاسع عشر فى أوروبا وعند كتاب الرواية العربية الواقعية فى القرن العشرين . والمناخ الذى ظهر فيه كثير من أدبائنا يشبه المناخ الاجتماعى الذى عبر عنه كتاب الرواية الأوروبية فى القرن

الماضى . فالحارة هى البوتقة التى ينصهر فيها عالم القاع بكل تناقضاته ، وفى « زقاق المدق » لنجيب محفوظ ، مثلا ، يمتزج الخمول والاستسلام بالطموح المدمر والانحطاط الاجتماعى ، وإذا حاولنا أن نتتبع الأثر الغربى فى هذه الرواية ، فسنجده فى « أوليفر تويست » لديكنز ، فى تصوير العالم السفلى أو قاع المجتمع ، ومظاهر البؤس ، وصراع الإنسان مع القوى المسيطرة الشريرة . والمعروف أن البطل فى « أوليفر تويست » عاش طفولة بائسة فى أحد الملاجىء متصورا أنه وُلد سفاحا ، ثم تبين فى مستقبل حياته أنه كان ضحية لمؤامرة دبرها بإحكام أخوه متعاونا مع الشماس (بامبل) وزوجه (مسز مان) . وقد عاش الطفل « أوليفر » حياة شقاء بين هاتين الشخصيتين (بامبل) و (مسز مان) فقد كان لكل منهما قدر من المسئولية بحكم عملهما الأول فى الدير والثانية فى الملجأ الذى عاش فيه الطفل ، وساماه سوء العذاب حتى ساعدته قدماه وغوه على الهرب إلى لندن . حيث تنازعه هناك سعادة وشقاء تتعرف من خلالهما على صورتين متناقضتين للمجتمع الانجليزى فى « لندن » هما علية القوم من ساكنى البيوت الفاخرة النظيفة ، وقاع المدينة حيث يعيش أكثرية الناس فى تعاسة وبؤس ويغلب عليه لا أخلاقيات النشالين المحترفين الذين لا يربطهم إلا المصالح ، وقد تنازعه هناك سعادة وشقاء كذلك بين عصابة من النشالين ورجل رحيم ، وكانت حياته كبندول الساعة فى تنقله من الشقاء إلى السعادة حتى انتهى الأمر بمعرفته حقيقته وحقيقة المكيدة التى دبرها له أخوه طمعا فى الاستئثار بميراث أبيهما .

وإذا حاولنا أن نتتبع أوجه المشابهة بين الروايتين يمكن ملاحظة تشابه بين « حميدة » و « نانسى » . فحميدة فتاة الزقاق وضعت فى دائرة محددة فى علاقاتها الاجتماعية ، فهى ابنة بالتبنى ، دائمة التنمر ، سريعة الغضب . الشخص الوحيد الذى نال إعجابها قيل لها إنه أخوها فى الرضاع فلا تصلح زوجا له . ولم يبق فى دائرة اهتمامها إلا « عباس الحلو » ، وهو لا يرضى طموحها . وعندما حاولت أن تتحرك لتخرج من دائرة الزقاق الضيقة ، سقطت فى دائرة الغانيات ، ولم تستطع أن تغير قدرها ، أو أنها لم تشأ ، بعد أن

استسلمت لمرضها الذى علمها وأذاقها اللذة التى تنشدها . أما « نانسى » فى « أوليفر تويست » ، فتعيش فى وكر مع عصابة ، تستعبدها لذتها ، فلا تقوى على الخروج من أسر العصابة ، ولكنها لا تسقط سقوطا يائسا ، كما حدث لحميدة ، بل تعمل على إنقاذ « أوليفر » الذى أحست بشىء من المسئولية نحو ما حاق به من هوان ، وأصرت على إنقاذه ، بعد أن تعذر عليها أن تخرج بنفسها مما سقطت فيه . ويؤكد ذلك اعتذارها عن الفرار من حياة الرذيلة إلى العالم النظيف الذى نجح « أوليفر » فى الوصول إليه لأسباب لا تملك تغييرها

وصانع العاهات « زيطة » ، الفنان الذى يعيد تشكيل شعبه من الشحاذين والمتسولين ، يكسر رجل هذا ، ويقطع ذراع ذاك ، فى سبيل أن ينال أكبر قدر من العطف ، والمال ، يشبه كثيرا « فاجين » فى « أوليفر تويست » ، فهو يقوم بالمهمة نفسها مع اختلاف فى الأسلوب والطريقة . ولعل « جعدة » وزوجه « حسنيه » الفرانه مثلان يشبهان فى السلوك ، وإن اختلفا فى المقام الاجتماعى ، الشماس « بامبل » وزوجه « مسزمان » ، فكلاهما تسيطر عليه زوجه فى الحياة اليومية على الرغم من خضوعها الليلى أمام فحولته .

والأثر الغربى لا يتمثل فى ذلك التشابه بين الشخصيات وحسب ، بل فى اختيار النماذج الهابطة سواء فى شخصية « المعلم كرشه » الذى بدأ بداية متزنة ثم انتهى إلى السقوط فى هاوية الشذوذ الجنسى ، أو « حميدة » التى لم تدرك قيمة انتمائها الاجتماعى فخرجت على مجتمعها ، وضاعت .

وتعدّ رواية الأجيال من المؤثرات الأجنبية فى الرواية العربية المعاصرة ، ففى هذه الروايات يهتم الكتّاب بتقديم نماذج جيل من الأجيال أو طبقة من الطبقات . وقد بدأ الاهتمام بهذا الاتجاه « جول رومان ١٨٦٨ - ١٩٤٣ » الذى أرخ للحياة فى فرنسا فى القرن العشرين فى قصته « يوحنا كريستوف » التى تتكون من عشرة أجزاء وتتابع صدورها من ١٩٠٤ إلى ١٩١٢ ، ثم « أرنولد نبيت » فى قصصه « المدن الخمس » وجون جالسورثى فى قصة

« آل فورسايت » . وقد تأثر بهذا الاتجاه فى الرواية العربية « نجيب محفوظ » و « عبد الحميد جوده السحار » ، الأول فى ثلاثيته المعروفة ، والثانى فى روايتين : « فى قافلة الزمان » ، و « الشارع الجديد » .

وإذا اتخذنا من الساجا التى كتبها « جون جالزورثى » عن آل فورسايت . مثالا لهذا النوع من الروايات التى يمكن أن يكون كتّاب رواية الأجيال قد تأثروا بها ، نلاحظ أن جالزورثى حاول أن يقوّم عصره - وهو من أبناء الطبقة الموسرة - وينقد الطبقة التى ينتمى إليها . وهناك اختلاف بطبيعة الحال بين حياة الأسرة الانجليزية وتقاليدها ، وحياة الأسرة المصرية التى تسكن الأحياء الشعبية حتى لو كانت ميسورة . ويبقى من جوانب التأثير هنا اقتباس الشكل ، وقد اعترف السحار أنه استفاد من قراءته لقصة جالزورثى عن آل فورسايت فى التفكير فى كتابة رواية أجيال عربية [١] .

وسأحاول فى الجزء التالى أن أعرض بإيجاز لقصة « آل فورسايت » ولبعض الروايات العربية التى يمكن أن تكون قد تأثرت بها من حيث الشكل ، كما يمكن أن نجد بين بعض شخصياتها أوجه شبه .

والفترة التى تعالجها رواية جالسورثى تمتد ما بين سنة ١٨٨٦ وسنة ١٩٢٧ ، أى أنها تقترب من نصف القرن ، وهى تقترب من الفترة التى عالج فيها السحار روايته « فى قافلة الزمان » ، « أربعين سنة فى تاريخ أسرة الحاج أسعد » ، و « نجيب محفوظ فى ثلاثيته التى تقترب كذلك من هذا التاريخ منذ مطلع القرن العشرين إلى منتصفه تقريبا » .

وتمتد رواية « آل فورسايت » زمنيا لتشمل ثلاثة أجيال من أسرة موسرة تبدأ برب هذه الأسرة الذى يسعى إلى جمع المال بوصفه واحدا من الملذات التى يسعى الإنسان إلى تحقيقها بصرف النظر عن القيم التى يجب أن يتمسك بها الرجال ، فالثراء والامتلاك هما الغاية التى يسعى إليها « سومز فورسايت » ليتمكن من تحقيق رغباته الأخرى بإغراء النساء والتعويض عن كبر سنه . ويتمثل تعلقه

بالجمال فى زواجه من الفتاة الشابة « ايرين هيرون Irene Hero » وضمها إلى قائمة مقتنياته ، إلا أنها تأبى أن تكون مجرد « شىء » جميل فى بيت العجوز ، فتلتقى بالمهندس المعمارى « فيليب بوسنى Philip Bosinney » وتنشأ بينهما علاقة عاطفية .

أما الجيل الثانى فهو وارث الثراء ، الشره إلى مضاعفة الغنى ، وعجزه عن الاستمرار وهو ما يوحى إليه الكاتب فى عجز « سومز فورسايت » عن الإنجاب مع حنينه إليه ، وتقلبه بين امرأتين الأولى « ايرين هيرون » التى تتمتع بجمال رائع ، والثانية الفرنسية الحسناء « أنيت Annette » التى تزوجها بعد أن طلق زوجه الأولى بينما تتزوج مطلقته الشاب « جوليون » ، وبعد تسع عشرة سنة تلتقى ابنة « سومز » وتدعى « فلورا Fleur » ، بابن « أيرين » ويدعى « جون John » ويربطهما رباط الحب ، وفى الجزء الثالث ، لا ينتهى الحب بين العاشقين الشابين إلى الزواج ، بل تتزوج (فلور) من ارستقراطى يدعى « ميكل مونت Michael Mont » ، لأن القيم التى تحكم هذه الأسرة هى نفسها القيم التى تسود العصر الذى تعيش فيه ، وهى أن كل شىء للايجار ، ما دام هناك من يدفع « ثمن البضاعة » . ولعل هذا هو الذى دعا « جالزورثى » أن يطلق على هذا الجزء « للإيجار To Let » . ويستمر « جالزورثى فى تتبع « أسرة فورسايت » فى ثلاثيته الثانية ، ويصور رغبة الجيل الجديد فى الاستمتاع بالحياة ، والتلذذ بكل ما فيها ، مع عقوق الأبناء ، واستهتارهم ، وتنكبهم للأخلاق الفاضلة ، وهو ما اتسمت به الحياة فى وطنه من تفكك بعد الحرب العالمية الثانية .

ولعل هناك بعض الشبه بين رواية جالزورثى عن « آل فورسايت » وروايات الأجيال عند نجيب محفوظ والسحار ، يتمثل فى اهتمام الكاتب الانجليزى بتناول « الطبقة الوسطى الميسورة » وهو المجال نفسه الذى تناوله نجيب محفوظ فى أسرة « أحمد عبد الجواد » و « عبد الحميد جوده السحار » فى أسرة « الحاج أسعد التاجر » . وقد كان « جالزورثى » خبيرا بالطبقة التى حللها فى

رواياته ، وهو أمر طبيعى لرجل ينتمى إلى الطبقة نفسها وينقدها مع ذلك ، كما أن كلا الكاتبين من أبناء الطبقة الوسطى الميسورة . ومن أبناء القاهرة القديمة ، ومعظم الأحداث التى تناقشها رواياتهما تدور فى بيئة القاهرة القديمة بأحيائها الشعبية ذات النكهة الخاصة فى الحسينية وما يحيط بها ، ونجيب محفوظ يختار نفس البيئة المتاخمة للأزهر ، مسرحا لأحداث الثلاثية .

فإذا اضطرت الشخصيات إلى الخروج من هذه البيئة فهو خروج طارىء ، وفى الغالب مدمر ، وهذه البيئة موطن الكاتب ولذلك نجح فى تصويرها وتحليل شخصياتها بوعى وفهم .

وإذا تناولنا بشىء من التفصيل ، بعض الأعمال التى يمكن أن تكون نماذج لروايات الأجيال فى أدبنا العربى ، فهناك روايات « فى قافلة الزمان » ، و « الشارع الجديد » للسحار ، وثلاثية نجيب محفوظ : « بين القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية » أمثلة لهذا الاتجاه .

وفى رواية « فى قافلة الزمان » يروى السحار تاريخ أسرة فى أربعين عاما تقريبا . وهى رواية شديدة الطول يهتم الكاتب فيها بإظهار أثر المجتمع على الشخصيات وهى : « الحاج أسعد » التاجر فى حى من أحياء الحسينية ، يعيش مع أبنائه وزوجاتهم فى بيت واحد هو المدخل إلى الرواية كما يقول الكاتب فى حديثه عن تخطيط الرواية : « ثم أعرض حياة الأسرة فى هذا البيت موضحا عادات العصر وخرافاته ، ثم أسير مع « محمد » بن « الحاج أسعد » ثم مع « حسن » بن محمد ، ثم مع أبناء حسن الذين سيدخل بعضهم الجامعة ويعيشون حياة عصرية جديدة ، ويعشقون مبادئ تختلف عن عادات آبائهم ومبادئهم ، ثم أصور « غراميات » مصطفى بن حسن وهو فى الثانوى ، ثم وهو فى الجامعة ، وعزمه على زواج طالبة فى الليسيه كان يقابلها كل يوم ، ثم سفره إلى الأسكندرية فى الصيف لينعم بقربها ورؤيتها وهى بالمايوه ، وامتحان نفسه على الرغم منه ، وأنه ذهب معها فى الليل إلى كازينو ميامى ورقصا . وتقدم

شاب إليها وطلب من مصطفى أن يرقص مع فتاته ، فثارت الدماء في عروق مصطفى ، ولكنه كبح جماح غضبه ، ووافق إرضاء لأخلاقيات المجتمع الجديد الذى اندمج فيه ، ثم خلا مصطفى لنفسه وفكر فى الحياة التى سيحياها مع فتاته بعد أن يتزوجها ، فوجد أنها حياة لم يألفها ، فحياة أهله التى عاشها لا تمت لها بصلة ، إنه يوافق على هذه الحياة بعقله ، أما ضميره فإنه يثور عليها . وغادر الأسكندرية فجأة دون أن يقابل فتاته ، وعاد إلى أسرته ليتزوج ابنة عمه التى لم تخرج بعد إلى الحياة ، ففكره كان يحاول أن يتحرر ، ولكنه كان مشدودا إلى ماضيه بخيوط من العادات والتقاليد » [1] .

فى هذه الرواية أربعة أجيال هى « الحاج أسعد » ، وأبناؤه ، وأحفاده ، وأبناء الأحفاد » . وقد كان الأبناء راضين بحياتهم فى بيت واحد مع أبيهم وزوجاتهم ينالون من الحياة حظهم من المتعة الحلال ، ولكن الاضطراب العاطفى والتوتر يظهران مع الجيل الأخير ، وهو انعكاس لتوتر الشاب فى تلك الفترة من الخمسينات ، وحيرته بين التقاليد والحداثة ، فهو يتقبل ما طرأ على الحياة من تغيّر ، وعلى الأخص فيما يتعلق بالتقاليد ، ما دام الأمر بعيدا عن أسرته ، ولكنه يرفضه إذا مس كيانه . لذلك ترك « مصطفى » الفتاة التى أحبها لأنها رقصت مع شاب غريب .

وإذا كان هناك من جوانب الشبه بين تحليل جالزورثى لأسرة « فورسايت » وتحليل « السحار » لأسرة « الحاج أسعد » أو تحليل « نجيب محفوظ » لأسرة « أحمد عبد الجواد » ، فالأمر يخرج عن وجود تشابه بين الشخصيات فى هذه الأعمال ، إلى اهتمام كل كاتب من هؤلاء الكتاب بتحليل شخصيات عمله الروائى ودراسة العادات الاجتماعية والتقاليد ، وما من شك أن الظروف التى مر بها المجتمع الانجليزى ، مختلفة تمام الاختلاف عن ظروف المجتمع المصرى ، وإذا كانت هناك أوجه شبه بين بعض الشخصيات ، فذلك يرجع إلى التقارب الطبقى وتشابه أنماط الحياة . فهناك ملامح شبه بين الحاج « أسعد » و « أحمد عبد الجواد » فى ميل كل منهما إلى أن يحتفظ بمظهر وقور ، واستمتاعهما بما

عندهما من غنى وثراء ، وهو تشابه يمكن أن نجده بينهما وبين « جوليون فورسايت » فى وقاره وحبه الجمال وعشقه ، لكن لكل شخصية خصائصها الذاتية التى تميزها عن غيرها ، كما أن حيرة « مصطفى » ابن « حسن » حفيد الحاج « أسعد » ، تذكرنا بحيرة « كمال » بن السيد « أحمد عبد الجواد » فى الثلاثية ، وإن كان « مصطفى » يقف عند حدود التقاليد فى الوقت الذى يتجاوز « كمال » فيه ، التقاليد الاجتماعية ، إلى قضايا فكرية وأيديولوجية هامة ، على حين لا يعرف الجيل الثالث من أسرة « فورسايت » الحيرة التى يعيشها الإنسان فى الشرق ، لأنه يعيش الحياة كما يراها ، ولا يلزم نفسه بتقاليد تفرض عليه التفكير فى الصواب والخطأ وما ينشأ عن هذا التفكير من قبول أو رفض للعصر الذى يعيش فيه . لذلك تهجر الفتاة (فلور) الفتى الذى أحبته ، وهو (جون) لتتزوج الثرى « ميكل مونت » ، دون أن تعانى لحظات التوتر التى تسبق الاختيار كتلك اللحظات التى عاشها « كمال » فى الثلاثية أو « مصطفى » فى « فى قافلة الزمان » .

والتمايز واضح بين الشخصيات النسائية فى رواياتنا العربية : « الثلاثية ، وفى قافلة الزمان » وبين الشخصيات النسائية فى « أسرة فورسايت » . فشخصية « ايرين هيرون » تتميز بملامح نفسية إيجابية تتمثل فى احترامها لذاتها واعتزازها بشخصيتها ورفضها أن تكون إحدى الأشياء الثمينة فى البيت ، على حين تنعدم هذه الفكرة عن المرأة فى الجيل الأول من الثلاثية (أمينة) أو الجيل الثانى (عائشة ومريم) ، وإن ظهرت فى الجيل الثالث الذى تمثله « سوسن حماد » المحرر بمجلة « الإنسان الجديد » بما تحمله من اعتزاز شديد بذاتها ، يتمثل فى الشروط التى وضعتها لتقبل أن تقترن « بأحمد » حفيد « السيد أحمد عبد الجواد » .

تعد الرواية السياسية طوراً هاماً من الأطوار التى مرت بها الواقعية ، فقد أصبحت القضية التى يعالجها كتاب الرواية السياسية قضية اجتماعية كبرى تتعلق بالصراع بين الإنسان والسلطة الحاكمة ، ويقف كل طرف من طرفى

الصراع فى موقف مضاد إما نتيجة للالتزام العقائدى أو للدفاع عن حقوق طبقة مهضومة تجاهد لانتزاع حقوقها .

ومن الواضح أن تبنى قضية الطبقة العاملة هو أحد المبادئ التى نادى بها كتاب الواقعية الاشتراكية ، ومن اعتنقوا المبادئ الاشتراكية من كتابنا ، فهى مؤثر أجنبى يرفض الرأسمالية ويعمل لقيام المجتمع الاشتراكى وتحرير الطبقة العاملة من استعباد الطبقة الرأسمالية واستبداد السلطة ، ولهذا اتخذ هذا الاتجاه وجهة سياسية .

وقد تعدد كتاب الواقعية الاشتراكية ابتداء من مكسيم جوركى إلى نيقولاى أوستروفسكى ، ويجمعهم الإيمان بوجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة ، وتبنى القيم التى تدعو إليها الاشتراكية على أنها قيم وقضايا مبدئية . وتبنى المبادئ الاشتراكية وحده ليس كافيا لظهور الرواية ، بل لا بد أن تكون لدى الكاتب القدرة على اختيار الشخصيات الإيجابية التى تخدم بفاعليتها المضمون الذى يرمى إليه ، وأن تكون رؤيتها للمستقبل واضحة .

وقد بدأ هذا الاتجاه يظهر فى الرواية العربية مع بداية العقد الخامس من هذا القرن ، وكان رواد هذا الاتجاه كثيرون منهم : « عبد الرحمن الشرقاوى » فى « الأرض » ١٩٥٣ وما بعدها ، و « حنا مينه » فى « المصابيح الزرق » ١٩٥٤ ، وما تلاها من روايات مثل « الشراع والعاصفة » و « الثلج يأتى من النافذة » . ثم ظهر جيل جديد ينحو المنحى ذاته ومنهم : « صنع الله إبراهيم » فى « نجمة أغسطس » ١٩٧٥ ، و« الطاهر وطار » فى « اللاز » ١٩٧٤ ، و « عرس بغل » ١٩٧٥ و « شريف حتاته » فى « العين ذات الجفن المعدنى » ١٩٧٧ .

ولعل الحديث عن تأثر الرواية العربية بالنظرية الاشتراكية ، يثير تساؤلا هو : هل الاتجاه إلى « الواقعية الاشتراكية » لم تكن له دواع محلية أخرجته فى صورة خاصة بعيدة عن المفهوم الغربى للواقعية الاشتراكية ؟ . والإجابة عن هذا

التساؤل تقتضى تحليل بعض الأعمال الروائية العربية التى تدخل فى إطار الواقعية الاشتراكية لمعرفة مدى تأثرها بهذه الأفكار الأجنبية ، ووجود دواع محلية لتبنى هذه الأفكار .

وقد كانت الظروف الاجتماعية فى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات مهيأة لتقبل هذا التيار الوافد نتيجة لعوامل منها ظهور الطبقة العاملة بشكل كبير بعد قيام الصناعة الحديثة فى أماكن كثيرة فى العالم العربى جعلها أقرب ما تكون إلى الظاهرة . ومنها كذلك حدوث المواجهة بين تيار التحرر الوطنى والاستعمار ، وقد أدى الصراع أن يحسم الأمر لصالح طبقة العمال الصاعدة التى تعد السند الطبيعى لمحاولة التحرر الوطنى . وقد هيأت هذه التطورات إلى ظهور أدب جديد يتمثل فيه التأثر بالفكر الاشتراكى ، ويعبر عن قضايا محلية .

وفى رواية « كيف سقينا الفولاذ » لنيقولاى أوستروفسكى ، تقول الناقدة « أنا كرافايفا » ، عن الكاتب : « إن مصارعة الموت فى سبيل الحياة قد امتصت كل عصارته ، وأيبسته مثلما تيبس الريح الحارة اللافحة ورقة شجرة .. إن هذا الجبين الوضئ العريض الواسع كقبة ، يشمخ فوق الوجه الصغير اليابس فيتولد انطباع بأن المخيلة المبدعة ، ما تزال فوارة بعمل ملتهب مفعم بالحماس الثورى ، وبالهمة التى لا يدركها الكلل ، وحب الحياة » .تصح هذه العبارة أن تكون مدخلا للحديث عن مجموعة من الأعمال الروائية تتميز الشخصيات فيها بطابع واحد ، هو الكفاح فى سبيل تحقيق الهدف الذى يؤمن به البطل : « فياض » فى رواية « الثلج يأتى فى النافذة » ، و « الراوى » فى « لجمة أغسطس » ، و « عزيز » فى « العين ذات الجفن المعدنى » ، و « ولاء » الابن فى « المتشائل » .

فى « الثلج يأتى من النافذة » ، يواجه بطل الرواية المناضل ، السلطة بأفكاره عن حقوق زملائه العمال فى أجر مناسب للعمل وعدد ساعات أقل ، وهى أفكار تؤدى به إلى السجن . لكن السجن لا يكون أكثر من فترة تدريب

ودراسة مع زملائه فى الكفاح ينتهى به إلى بلورة موقفه النضالى فى الاستمرار فى تبنى المبادئ الاشتراكية حتى يحقق ما يصبو إليه ويرفع الظلم عن أبناء طبقته تمهيدا لإقامة مجتمع العدالة . وفى سبيل هذا الهدف يتحمل « فياض » الاضطهاد والتشرد والتنقل المستمر هربا من أعين الشرطة وعملاء النظام من أبناء طبقته ، واضعا نصب عينيه أن المستقبل الذى يسعى إلى تحقيقه إنما يصنعه بكفاحه وألمه ، فهو يرى أن معاناته الذاتية ليست إلا لحظة عابرة فى تاريخ كفاحه فى سبيل مستقبل أفضل . وهذا مبدأ هام من مبادئ الواقعية الاشتراكية : أن تبشر بالمستقبل مركزة على إظهار هذا البصيص من الأمل . وإذا كان فياض قد اضطر إلى هجرة وطنه « سوريا » واللجوء إلى أصحابه فى « بيروت » فى محاولة للنجاة بالنفس ودراسة موقفه بين زملائه المناضلين فى « كرم الزيتون » ، فقد أدرك فياض فى منفاه أنه لن يستطيع أن يمارس جهاده ويؤدى دوره فى خدمة القضية التى وهب نفسه فى سبيل الدفاع عنها وهو بعيد عن وطنه ومجال صراعه الطبيعى . لذا يقرر العودة ، ويعبر الحدود ليعود وقد ازداد ثقة بأن طريق المستقبل قد أصبح ممهدا ، ولن يقف البطش فى سبيله بعد أن مهد بكفاحه ليقظة أبناء طبقته فأصبحوا على وعى بحقوقهم وتهيأوا للجهاد فى سبيلها . هذا البطل الذى لا تضعفه المحن أو السجن الجبرى أو السجن الاختيارى عند أصدقائه ، أو البقاء فى الظلام بعيدا عن أجواء الحياة الطبيعية ، ولا يهزه النفى ويصر على أن الغد معه ، هو من النماذج الجديدة فى الرواية السياسية التى امتزجت فيها البطولة بالمعاناة والألم والاصرار على تحقيق أحلام الغد .

ويشبه موقف « عزيز » فى رواية شريف حتاته « العين ذات الجفن المعدنى » ، موقف « فياض » فى « الثلج يأتى من النافذة » . فطبيعة الشخصيتين واحدة ، هى المناضلة فى سبيل تحقيق أهداف الطبقة العاملة ، ولا تثنيهما العقبات التى تعترض طريق كليهما عن الكفاح ، ابتداء من الملاحقة إلى السجن إلى الهرب والنفى والتشرد ، وأخيرا الإيمان بأن الطريق الوحيد لتحقيق أهداف النضال هو مواجهة النظام . وإن كانت روح عزيز النضالية تجعله أقوى من محاولات بث

اليأس التى يتعرض لها فى السجن سواء بالإهانة أو الإرهاب ، فيصر داخل السجن على المطالبة بحقوقه الإنسانية ، ويستميل السجان من ناحية أخرى إلى صفه مذكرا إياه بأنه يعانى مثله تماما ، وإن كان مظهره الرسمى يبعد عن ذهنه ذاك التصور ، فهو واقع وحقيقى .

وإذا كان تكوين « عزيز » كمثقف يختلف عن تكوين « فياض » العامل فى أن « عزيز » قد أدرك طبيعة المرحلة التى يمر بها ووعى بوضوح سبيل الخروج منها ، فإن هذا التكوين جعل زملاء عزيز من العمال ينظرون إليه فى لحظة من لحظات كفاحهم على أنه مختلف عنهم ، لأنه لا يعانى الضيق الذى يعانون فى معيشتهم ، إلا أن عزيز ارتفع على هذه المفارقات المؤقتة ، ونجح فى جمع زملائه المناضلين حوله فى اللحظة التى حاولت إدارة السجن أن تلعب فيها لعبة « فرق تسد » بإشاعة أن أحد أفراد التنظيم قد اعترف وأعلن توبته ، وبدأ ينال مغريات المعاملة الخاصة فى الأكل ، والنوم ، واللبس ، وسقوط الكثير من المحظورات التى كانت قائمة من قبل . ولعل مراجعات عزيز لموقفه ، وموقف جماعته ، وموقف زميلهم السجين « حسين » ، الذى أعلن نكوصه عن العمل بالسياسة فى سبيل بعض المكاسب الشخصية تكون ترجمة لقول « ماركس » عن مسار الاشتراكية أنها « تنقد ذاتها باستمرار ، وتوقف فى كل برهة سيرها الخاص ، وتعود فى السبيل الذى يبدو أنها عبرته لكى تبدأ المسير من جديد » [1] .

وهناك فرق بين هروب عزيز من السجن ، وهروب فياض ، فقد كان هروب فياض من السجن الحقيقى ، أو من السجن الرمزى ، « وطنه » حالة من حالات النجاة بالنفس ، فى إحدى لحظات اليأس ، حتى يعطى نفسه الفرصة للتأمل الهادئ ، والتفكير الآمن . أما هروب عزيز من السجن ، فكان تحديا للسلطة التى سجنته ، وإظهارا لقدرته على الفعل الإيجابى ، حتى وهو داخل السجن ، وعودة إلى النضال ، وإشعال الجهاد الذى يعيش فى سبيل تحقيقه . فالفعل فى الحالتين واحد ، لكن المدلول مختلف .

أما فى « نجمة أغسطس » ، فالبطل الراوى يقدم بانوراما العمل فى حالة عمل ضخم هو بناء السد العالى ، وليس هناك تناقض ظاهرى ، فالدولة تعلن تبنى المبادئ الاشتراكية ، والحرص على حقوق الطبقة العاملة . وعمال السد مثل واضح للطبقة العاملة ، لتنوع أعمالهم وكثافة أعدادهم . لكننا إذا نظرنا إلى الطرف الآخر ، حيث مجتمع الخبراء الروس ، لوجدنا اختلافا كبيرا . فالعمال المصريون يعملون فى ظروف عمل سيئة من الحرارة الشديدة والخدمة الرديئة ، على حين يتمتع الخبراء الروس ، بكل الرعاية فى مساكن مكيفة ، ومطاعم فاخرة بأجور زهيدة ، وظروف عمل مريحة . والحقوق التى يتكلم عنها راديو الحكومة ، سواء للعمال ، أو لكل الشعب المتحالف فى نظام واحد ، لا وجود لها بين عمال السد ، حتى لقد أصبحت الصورة فى نظر العمال أن راديو الحكومة يكذب . ولتكتمل صورة الخداع ، التى يعانى منها عمال السد ، كانت الصحف تتكلم عن نظارات شمسية يرتديها عمال السد للوقاية من ضوء الشمس ، وملابس مكيفة بطريقة خاصة لحماية العمال من حرارة الشمس ، وهى لا وجود لها . كما تصر نشرة الأخبار ، أن درجة الحرارة فى أسوان ٣٨ فى حين أنها فى الواقع أكثر من ٤٥ درجة .

إن البطل يقوم فى هذه الرواية بتعرية مستمرة لإظهار التناقض بين ما تعلنه الأجهزة الرسمية ، وما هو موجود بالفعل ، فى مسرح العمل بالسد العالى . وقد لجأ لإثبات ذلك إلى معادل استلهمه من التاريخ الفرعوني ، ففى الوقت الذى كان العمال يبنون السد ، كانت بعثة الأثريين الأوروبيين تعمل ، دون أن يكون لها صوت عال ، فى إنقاذ آثار النوبة ، التى ستتعرض للغرق بعد تحويل مجرى النيل . وفى معرض الحديث عن رمسيس الثانى يكشف البطل - فى رأيه - نمطا آخر من أنماط الكذب هو بطولات رمسيس الثانى الوهمية وجحوده وإنكاره لأسلافه ليبقى هو البطل الأوحد ، وهى إشارة للكذب المستمر الذى تقوم به أجهزة الإعلام ، بالحديث عن أشياء لا وجود لها فى الواقع . وفى إشارة أخرى إلى مصير استخدام المبالغات ، ومجافاة الحقيقة يتحدث الراوى عن أن كل

ما بقى من تأثير الزعيم هو « اسمه » مكتوبا بالطباشير على إحدى الكراكات .

وإذا كانت أجهزة الإعلام ، وهى فى رأى الراوى بوق السلطة ، مستمرة فى التغرير بالجماهير ، التى لا ترى ما يدور بالفعل فى السد العالى ، وأحوال العاملين فيه ، فقد كان القبض على أفراد الإخوان المسلمين - عند الراوى - دليلا على أن الحرية وهم ، والديمقراطية سراب ، وقد وصل الإرهاب إلى منطقة السد ، إذ قام البوليس بالقبض على بعض العمال ، بتهمة الإنتماء إلى الإخوان المسلمين ، كما شاهد الراوى أعدادا من الهاربين عبر الحدود إلى الجنوب ، فرارا من البطش والسجن . وبهذا يثبت للجماهير أن المبادئ التى تدعيها السلطة ، لا تزيد على غطاء ، أو قناع لتحسين صورتها أمام الجماهير ، والعمال منهم ، لتحقيق أحلامها فى تسخيرهم لخدمة أغراضها .

نمط آخر من الزيف ، هو الكذب ، المقصود بقوة السلطة ، لمنع أى تواصل حضارى بين الإنسان وثقافته ، وهو موقف غريب ، يعيش فيه أولئك الذين ملكوا الشجاعة ليبقوا فى وطنهم بعد حدوث النكبة الوطنية وطرد الشعب الفلسطينى من أرضه .

ففى رواية « الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل » تفرض السلطة الجديدة الاسرائيلية على الفلسطينى الغربة عن أبناء عالمه العربى المحيطين به مرتين ، مرة بحكم أنه أصبح جزءا من دولة تعادى العرب ، ومرة ثانية باغترابه الثانى بالعمل على أن يظل جاهلا بثقافته الوطنية ، أو القومية ، وذلك بتضييق التعليم ، ومنع نشر الثقافة التى تذكر الفلسطينى بتاريخه .

وإذا كان البطل فى هذه الرواية ، وهو « سعيد » ، نموذجا مختلفا ، فهو ليس مناضلا ثوريا يقوم بأعمال إيجابية ، فالدور الحقيقى لنضال هذا الإنسان ، أن يعود إلى وطنه ، ويعيش فيه . ويستخدم الكثير من الدهاء والذكاء ، ويتمسكن حتى يتمكن . وما يتمكن منه ، أمر بسيط ، هو أن يعيش فى وطنه

ولكنه غالٍ عند من يتفانون فى سبيل عودة جماعية إلى أرض الوطن . وقد كانت هناك محاولات كثيرة للعودة ، والاتصال بالوطن ، أو برمزه « سعيد » الذى نحت الكاتب صفته « المتشائل » من معنيين هما « التشاؤم والتفاؤل » . كانت المحاولات دائما من الخارج ، من الذين طردوا من أرضهم ، ورمزهم : فتاته التى أحبها ولم يتمكن من الزواج منها « يعاد » ، وتفشل المحاولة الأولى ، وتطرد « يعاد » ، من وطنها وهى مصرة ، وتعلن بأقصى ما تستطيع أنها عائدة ، وتعود مرة ثانية فى صورة ابنتها ، لتنقذ أخاها السجين واسمه أيضاً « سعيد » ، وهو من فتيان المقاومة .

أما المحاولة الثالثة فكانت مع « باقية » الفتاة التى تزوجها سعيد وأنجب منها ابنه « ولاء » الذى أصبح عضوا فى تنظيم سرى يجاهد لتحطيم الدولة المسيطرة ، فالوطن بحاجة إلى عمل ، والحياة داخل الوطن ، بالصورة التى رضى بها سعيد ، تشبه (الجلوس على خازوق) [1] ، ولهذا يرفض الابن منطق أبيه ويختار الكفاح طريقاً للنجاة .

إن الصفة المشتركة التى تجمع شخصيات تلك الروايات ، هى أنها شخصيات مناضلة فى سبيل هدف تحلم بتحقيقه ، وهو نشر العدالة على الأرض سواء كان الهدف المقصود بالعدالة سياسيا ، كاسترداد الفلسطينى أرضه ، أو السماح له بالعودة إلى وطنه ، كما فى « الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل » ، أو العدالة الإجتماعية ، بحصول العمال على حقوقهم الاقتصادية تمهيدا لإقامة الاشتراكية التى يسعى الكثير من الشخصيات فى بعض هذه الروايات إلى تحقيقها ، « كفياض ، وخليل » فى : « الثلج يأتى من النافذة » و « عزيز ، ومحمود العجلاتى ، ونادية » وغيرهم فى : « العين ذات الجفن المعدنى » ، و « الراوى ، والصحفى سعيد ، والخبراء » فى : « نجمة أغسطس » .

وللشكل أهميته فى الأدب الإشتراكى ، فقد أكد برخت أنه « إذا لم يطرأ على الأدب ابتكارات ذات طبيعة شكلية ، فإنه لا يستطيع أن يقدم موضوعات

جديدة ، أو وجهات نظر جديدة إلى الفئات الجديدة من الجمهور . نحن نبنى بيوتا على غير ما كان يبنى رجال عصر اليزابيث ، ونحن أيضاً نصوغ مسرحياتنا على نحو آخر ، ولو أردنا أن نثابر على اقتفاء أثر طرائق شكسبير لوجب علينا مثلا أن نرد أسباب الحرب العالمية الأولى ، إلى رغبة فرد هو الامبراطور غليوم فى توكيد ذاته . وأن ننسب هذه الرغبة إلى حقيقة أن إحدى ذراعيه كانت أقصر من الثانية .. إنه لواضح أننا لا يمكننا أن نعود إلى أشياء الماضى ، بل ينبغى أن نتقدم نحو تجديدات حقيقية . ووسائل تعبير جديدة من أجل وصف وقائع جديدة » [١] . والفن يقوم على تقديم الشكل ، بل إن الشكل هو الذى يجعل من العمل الأدبى فنا من الفنون . وعلى ضوء هذه الأفكار يمكن الحديث عن الشكل عند كتاب الرواية السياسية سواء عند الحديث عن طرق التعبير ، من استخدام للسرد أو ضمير المتكلم ، أو عن الأساليب ، من استخدام المنولوج الداخلى ، وعمليات التذكر ، والمفارقة ، والإسقاط .

إن كتاب الرواية السياسية لم يلتزموا طريقة واحدة ، بحكم انتمائهم العقائدى بل كانت ثقافة العصر وإمكانات الفن والمستحدثات التى أضافها العصر الحديث إلى خبرة الإنسان ، روافد تضاف إلى الطرق التقليدية المألوفة فى الرواية . وفى محاولة استقراء بعض الأعمال الروائية ، لتتبع بعض المشاكل الخاصة بفنية الرواية وطرق التعبير نلاحظ بعض الملاحظات :

فى رواية « الثلج يأتى من النافذة » استخدم الكاتب طريقة السرد المباشر ، فاستطاع أن يمسك بحركة شخصياته ، وخيوط الحدث . وإذا كان يعيب هذه الطريقة التقليدية تدخل الراوى بعواطفه وآرائه فى مواقف شخصياته ، فقد لجأ الكاتب إلى عدة طرق ، للتخلص من هذا الحرج حيناً باستخدام الرسائل ، التى تظهر فيها الشخصية ما تبطنه ويخفى على الراوى . أو باستخدام المناجاة الذاتية ، التى تبدأ بكلمة : « وقال فى نفسه » أو « فكر فى كذا » . كما استخدم المنولوج الداخلى ، والمذكرات ، والقاء الضوء على إحدى الشخصيات من خلال حوار بين شخصيتين أو أكثر ، إحداهما تجهل الشخصية موضوع الحوار

والأخرى لديها معرفة سابقة تظهرها بإجابة على سؤال أو استنكار لموقف ، وكلها وسائل قديمة معروفة فى الرواية التقليدية .

وكذلك استخدم الكاتب مجموعة من اللوازم التى أثرت فى ربط الحدث الروائى وبخاصة فى المواقف التى كانت التفصيلات فيها توشك على تفكيك وحدة الحدث . ومن هذه اللوازم تلك العبارة المأثورة « لأم خليل » كلما كان الحديث يتعلق بفياض سواء كان حاضرا أو غائبا وكلما مر بأزمة الخوف من القبض عليه : « الله يساعدك يا نزهة » ، ونزهة أم فياض التى تركها فى أرض الوطن وهرب إلى لبنان . أو تلك العبارات الدينية التى تقال فى المناسبات المتناقضة ، والتى تخرج من فم أبى خليل كحكمة الشيوخ . أو تكرار « أم بشير » الحديث عن بطولتها عندما رفعت الرايات الحمر فى اضراب عمال الريجى ، قبل عشرين سنة ، عندما كانت ضمن العاملات ، واشتركت فى الاضراب مطالبة بحقوق العمال . كان قول « أم بشير » يأتى بردا وسلاما كلما تأزم الموقف فى بيت « خليل » ، فتتذكر الناس أن الكفاح ليس مقصورا على ابنهم ، وأن من النساء من سبقته فى المضمار . فتسكت الأصوات المعارضة لعمله النقابى ، وخصوصا صوت أم خليل ، التى لم يكن يملك إسكاتها إلا أبو خليل زوجها ، وأم بشير بهداياها فى أوقات الكرب .

وفى إحدى المحاورات تقول الجارة معبرة عن صدمتها فى فياض الذى سمعت عنه كلمات الإعجاب من أسرة خليل : « أهذا فياض الذى تقولون عنه ؟ » وهو استفهام ساخر يعبر عن صدمة المرأة فيما بين الصورة التى تخيلتها للفارس المطارد ، والحقيقة الماثلة أمامها . فتقول زوجة خليل مدافعة : « نعم .. هذا فياض » ثم تردف كأنها تؤكد اعتزازها به : « هذا أستاذ » ، فتعلق الجارة برأى يظهر التفاهة والسطحية فى حكمها « بس طقمه عتيق » تقصد أن ملابسه قديمة : هذه طريقة من طرق القاء الضوء على الشخصية باستخدام الحوار المتبادل بين شخصيات أخرى ، وهى من الطرق المألوفة فى فنية الرواية ، ولعل الجديد فى هذه الرواية أن الكاتب يتبع هذا الموقف مباشرة بمنولوج عن المطاردة التى

أنتهت بهروب « فياض » إلى منزل خليل كتبرير لمظهره الرث الذى لفت نظر إحدى الجارات .

ويحكم على « فياض » بالسجن ، ويقضى عقوبته ، ثم يطلق سراحه ويهرب إلى الريف والجبل ، فلم تعد الحياة المألوفة بين الناس فى مقدوره . ولكنه سرعان ما يمل الهرب ، ويدرك أن السجن ليس أكبر المحن التى تصيب الإنسان ، وإنما المحنة الكبرى أن يعيش بلا مأوى أو وطن ، فيقرر العودة إلى وطنه ، ويستخدم المنولوج لتوديع أصدقائه الذين لن يستطيع زيارتهم بعد أن أصبح مراقبا منذ أن خرج من آخر سجن وضع فيه ، ويؤدى آخر تحية لأصدقائه قبل أن يعود إلى وطنه أو سجنه الكبير فيقول : « إيه يا أم خليل ، وإيه يا أبا خليل ، يا حارسا أمينا مؤتمنا ! وأنت يا خليل ، يا زيتونة مباركة بين الأشجار ، كم عصفت بك الرياح وكم صمدت للرياح ! وأنت يا « أم بشير » يا عاملة جريئة ضاحكة للحياة ! ويا جوزيف ! ويا هناء ! ويا أبا روكز ، أيها المخترع ، الصانع الحياة من جماد ! وأنت يا دينيز ، يا قمرا أشرق وغاب ، يا أحبائى ، ياشهودى عند نفسى سلاما ! » (1) .

من الوسائل التى استخدمها بعض كتاب الواقعية الاجتماعية المزاوجة بين عالمى الواقع والمثل لإحداث المفارقة وتعميقها . والانتقال بين هذين العالمين يتم بعدة طرق وعلى عدة مستويات منها التذكر أو الانفصال المؤقت عن الواقع . وفى (عرس بغل) يتمثل العالم الواقعى فى ماخور تديره « كمريرة » هى « العنابية » ، وبطلاته فتيات ليل هن « حياة النفوس » و « العلجية » و « الوهرانية » ، وخادم يسمى « حمود الجيدوكا » ، وسلسلة من الهزية « الفتوات » آخرهم « خاتم » . أما عالم الحلم فيرتد فيه الكاتب إلى العصر العباسى ، وأبطاله « سيف الدولة الحمدانى » و « أبو الطيب المتنبى » ، و « خولة » أخت « سيف الدولة » والقرامطة : « حمدان قرمط » ، و « زكرويه الدندانى » ، و « الحسين الأهوازى » ، و « عبدان » ابن عم حمدان قرمط وصهره . أما المكان فهو بيت الدعارة فى المستوى الأول والمهاباز

أو دار هجرة القرامطة فى المستوى الثانى ، وهمزة الوصل بين عالمى الواقع والحلم ، شخصية نادرة تسمى الحاج « كيان » ، ووسيلة التنقل بين العالمين تدخين المخدر وتعاطى قطع من حلوى الترك « الملبن » فى « الخق » الذى يخلو فيه الحاج « كيان » إلى نفسه بالمقابر ، ومع ارتفاع دخان الغليون تنزاح الحجب المادية ويأتى التاريخ إلى الحاج كيان فيصبح حاضرا فيه .

ويعود سبب الاتصال بين العالمين إلى محاولة فاشلة قام بها « الحاج كيان » ، وهو فى شرخ شبابه ، أيام كان يدرس فى جامع الزيتونه علوم الدين واللغة ، وسمع دعوة الإخوان بمصر بزعامة الشيخ حسن البنا ، وأراد أن يعالج الشر والرذيلة ، فقرر أن يبدأ دعوة الإصلاح من الماخور ، وأن يجند التائبات فى جيشه لتحرير الإنسان . وفى الماخور يخطب فى الداعرات ويذكر بؤسهن فتقوده العنابية عنوة ، مع مجموعة من الفتيات إلي غرفتها ، وكانت جميلة فى سن العشرين ، وتريه من مفاتنها ما يثنيه عن دعوته ويوقعه فى حبها ، ولأنه كان قويا انتصر على « هزى » فتوة « العنابية » وأصبح كيان « هزى » العنابية ، ثم يتهم فى جريمة قتل يسجن بسببها فى « كيان » [1] فلا يتوقع له أحد العودة مرة أخرى ، لكنه يعود ويصبح سيد الماخور الذى تملكه العنابية ، لا بقوة ساعده ، فقد ولى زمن شبابه ، بل بقوة حبه للعنابية وحبها له ورجاحة عقله ، وإن لم يمنع حب العنابية إياه أن تتخذ لها عشاقا غيره ، أكثر منه شبابا ، كما لم يمنعه حبها أن يترك « الماخور » يومى السبت والأحد ، فلا يعرف أحد أين يذهب ، لكنه كان يذهب ليتعاطى المخدر ، والملبن أو « حلوى الترك » كما يسميها الكاتب ، ويستدعى عالم الحلم فيأتى إليه ، ويلتقى أصدقاءه ، ويعيش بينهم محاورا متسائلا ، باحثا عن إجابات لأسئلة تشغله فى دنياه .

ولعل الجديد فى هذه الرواية أن الكاتب يبحث فى التاريخ العربى القديم فى العصر العباسى عن موضوع يناسب الأفكار التى يريد الترويج لها .

---

(١) كيان اسم البلد الذى سجن فيه وباسمه سمى .

إن « الحاج كيان » فى رواية « عرس بغل » يقوم بدور المصلح الاجتماعى على طريقته ، ويرى فى بعض ظواهر الحياة الاجتماعية أيام العباسيين ، كالقرمطة ، نموذجا صالحا للتطبيق فى العصر الحديث . وقد لخص الكاتب موقفه من قضية العدالة الاجتماعية فى عبارة موجزة على لسان « الحسين الأهوازى » ، معلم « حمدان قرمط » ، وشيخه :

« كل شىء ظاهر لبطن ، إلا العدل ، فقرمط بين الناس فى كل شىء ، بين الرجل والرجل ، بين الرجل والمرأة ، بين السيد والعبد ... أملأوا الدنيا عدلا كما ملئت جورا . أنتم النور والنور أنتم . أنتم الحقيقة الكبرى ، والحقيقة الكبرى أنتم . قرمطوا ما وسع الأسياد وفقهاء السوء بين الناس » [1] .

فهى دعوة إلى إعادة توزيع الثروة دون استخدام المسميات الأيديولوجية الأجنبية . والقضية - كما تعبر عنها الرواية - لها جذور فى تراثنا ، ودورنا أن نستحضرها ونستعيدها مستفيدين مما حدث فيها من أخطاء ، سواء بالخيانة أو بالأنانية . أما الخيانة فكما صوّرتها الرواية ، خيانة « عبدان » لصديقه « حمدان قرمط » بدس السم له وقتله . وأما الأنانية فبرفض التنازل عن الملكية الشخصية لصالح الجماعة ، والسعى لإحباط فكرة القرمطة :

- ﴿ .. واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخوانا ﴾ « تقيم الألفة » .

- أنا أعارض ذلك .

- دعه يتمم يا « عبدان » . ماذا تعنى بالضبط يا « زكرويه » .

- إن « عبدان » يخشى أن يتنازل عما عنده لفائدة الألفة » [1] .

إن المبدأ الذى دعا إليه القرامطة يقوم ، كما يرى الكاتب ، على أن :

« تجمع الأموال فى موضع واحد ، ويكونون فيها أسوة واحدة ، ولا يفضل أحد منهم صاحبه وأخاه فيما يملكه »[1] . وقد نتج عن ذلك أن :

« تدفقت الأموال . أتى الرجال بالأغنام والأبقار ومخزون محصول الأرض ، وأتت النساء بما يملكنه من حلى ومتاع ، وما لديهن من مغزول حتى صارت الدولة القرمطية أغنى وأقوى دولة »[2] .

أما غاية هذه الكثرة والوفرة فهى نشر العدل .

« أيها الجائع ، لك أن تأكل »[3] .

ومثل هذه الكلمات تتردد على ألسنة دعاة الاشتراكية بوصفها أدوات لتحقيق العدالة بين أفراد المجتمع مثل : « من كل بقدر ما يستطيع ، إلى كل بقدر ما يريد » . وهو الحلم الذى يسعى دعاة الاشتراكية إلى تحقيقه .

لقد اختار الكاتب من التاريخ العربى فى زمن العباسيين مادة اعتقد أنها تعبر عن الفكر الاشتراكى كما يراه .

ومما يلفت النظر أن « الحاج كيان » يبدأ دعوته فى « الماخور » أملا فى حل مشكلة البغاء ، والقضاء على الرق فى أبشع صوره ، والارتفاع بنساء المبغى إلى مستوى إنسانى كريم بتنفيرهن من بيع أجسادهن .

ونلاحظ أن الكاتب ، الذى ينشد العدل الاجتماعى ، يصل إلى غايته عن طريق استلهام الاشتراكية « التراثية » ، إن صح التعبير ، ليؤكد حقيقة أن ما يدعو إليه ، ليس غريبا ، وليس بدعا ، فله جذور فى تراثنا القديم .

أما فى « نجمة أغسطس » ، فقد أقام الكاتب توازنا بين عالمين . العالم الواقعى ، ويتمثل في بناة السد العالى ، والواقع التاريخي الذى يستلهمه من التاريخ المصرى القديم فى عصر « رمسيس الثانى » ، ثم لجأ إلى استخدام « التذكر » لإقامة توازن آخر بين حال الراوى البطل وصحبه ، وبين ما يتردد فى وسائل الإعلام عن التبشير بالعدالة . وقد استلهم الكاتب تصوره للعدالة ، كما

سبقت الإشارة ، من الفكر الاشتراكى كما ظهر على أيدى الفلاسفة الاشتراكيين فى الغرب والاتحاد السوفيتى بشكل خاص . فالمؤثر فى هذه الرواية أجنبى وافد ، على العكس من المؤثر فى « عرس بغل » الذى سعى الكاتب من خلالها إلى البحث عن جذور للعدالة الاجتماعية فى التراث ، ربما لتتمشى مع القيم التى يؤمن بها الناس فى المجتمع .

ويتمثل المستوى الواقعى فى « بانوراما » بناء السد حيث العمال والفنيون والخبراء . وفى الرواية نوعان من الحياة الاجتماعية ، الأول العمال المصريون والثانى الخبراء الروس . والتفرقة بينهما ضرورية ، كما يرى الكاتب ، لما تتميز به فئة الخبراء على العمال فى الحقوق والمعيشة والكرامة الإنسانية . فالعمال والفنيون المصريون يعانون الحرمان العاطفى والجنسى والعزلة الاجتماعية والنفسية ، إذ هم مجموعات عمل تقيم فى مواقع بعيدة عن جو الحياة الاجتماعية والأسرية ، وعن الإحساس بالمشاركة الاجتماعية والنفسية . بل إن وسائل الإعلام ، كما نرى فى الرواية ، تنقل صورة مزيفة عن أحوالهم ، وتصور بطولات وهمية ، فى حين هم يعانون أمراض العزلة والحاجة وسوء المعاملة . ويعيشون فى ظروف سيئة تهددهم أوبئة وأمراض المناطق الحارة . هذا هو العالم الواقعى .

أما المستوى الآخر « التذكر » ، فكان وسيلة الكاتب لتكذيب ما تعلنه السلطة من شعارات عن الحرية والاشتراكية كما فى : « محطة قطار الجيزة حيث وضعوا المساجين فى سلسلة واحدة بانتظار القطار الذى سيحملهم إلى السجون فى الصعيد » ، وقد أثار هذا التذكر فى ذهن الراوى تأمله الفجوة المظلمة فى الجبل والدرجات المؤدية إليها وسط الرمال ، فأوحت إليه الظلمة بالسجن .

وقد أثارت السيارة الرمادية « البوكس » التى حملت الراوى وزميله إلى أسوان ، ذكريات المعتقل ، فهى تشبه سيارات الشرطة ، كما يقول : « ورقدنا

فى صفين متقابلين نتطلع إلى الجدران العالية والكوات المسدودة فى أعلاها ، ولعلها كانت القلعة التى شهدت مذبحة المماليك عندما أتوا بالملابس الرسمية لشرب القهوة » [١] .

والرواية تنقسم إلى ثلاثة أقسام ، يمثل كل قسم منها زاوية من زوايا الرؤية حول الموضوع نفسه . فإذا كان القسم الأول يتناول العلاقة بين البناء المادى العظيم ، وتناقضات العاملين فى انشائه من مهندسين وفنيين وعمال مصريين ، وخبراء روس ، ومدى ما يربط أحيانا ، ويفرق أحيانا بين هموم كل طرف من الطرفين ، فالقسم الثالث يتناول العلاقة التاريخية بين عظمتين : الأولى عظمة التاريخ ممثلا فى معابد رمسيس الثانى ، أكثر من آثار جدلا بين الملوك فى تاريخ مصر القديمة ، والثانية عظمة البناء المعاصر . وهدف المؤلف من الربط بين هاتين القمتين فى البناء ، ليس لإظهار عنصر الاستمرار فى البناء ، بل الاجتهاد فى نزع القشرة الخارجية الهشة ، وكشف زيف العظمة ، على مستواها التاريخى بتعرية رمسيس الثانى ، سارق الآثار ، مزيف الانتصار ، فى رأى الراوى كمعادل من الناحية الفنية لزيف عظمة البناء الشامخ فى زمننا الحديث ، بتعرية أخرى لأحوال العاملين فيه ، وما يشعرون به من حرمان على المستوى المادى والاجتماعى والعاطفى ، بل والأمنى كذلك . فهم يقيمون صرحا شامخا هو « السد العالى » ويتضورون جوعا ويعيشون فى ظروف صحية سيئة ، ويعانون من الحرمان العاطفى والجنسى ، والخوف من أعين رجال الأمن . فأى عظمة هذه التى يشيدها مهانون . والعدل غير متحقق حتى على أرض العمل ، فكل الاهتمام والضجة الإعلامية ، تقوم حول عملية بناء السد . ولا يحظى العمل الآخر ، الذى يماثل بناء السد فى الضخامة والأهمية ، « انقاذ معابد رمسيس الثاني » ، بأى اهتمام ملحوظ . فالعاملون ، وهم فى معظمهم مجموعة مهندسين أوروبيين ، يعيشون فى نفس المكان الذى يبنى فيه السد ، ولكنهم فى عزلة تامة عما يجرى ، لا يشعرون بأحد ، ولا يشعر بهم أحد .

أما القسم الثانى ، وهو الأصغر حجما ، فيعتمد على مزيج من تصوير الواقع الظاهر ، والذكريات الباطنة ، والثقافة الفنية ، حشد فيه المؤلف قمم

الأحداث التاريخية حينا فى تواز مع الحدث الأصلى ، وحينا فى تنافر معه . فبالإضافة إلى التعبير على مستوى الواقع والتاريخ والتذكر ، أقام معادلا رابعا هو مستوى العلاقة بين الحفر فى الصخر لبناء السد والحفر فى الصخر لابداع الفن ممثلا فى شخصية « ميكل أنجلو » ، فقد أراد أن يرسم الجسم العارى بالصورة التى خلق الله بها آدم ، بينما يعارضه الكرادلة ورجال الدين فهم لا يريدون الحقيقة الكاملة العارية للإنسان ، بل الشكل الخاص الذى ارتضوه . هو يريد المعرفة التجريبية عن طريق التشريح ليقدم فنا حقيقيا ، وهم يريدون الصورة المقبولة التى تستر العيب . ولعل هذه المقارنة تنسحب على الفكرة الجوهرية التى تقوم عليها الرواية وهى العمل على الوصول إلى الحقيقة وتعرية النفاق الذى يشعر المؤلف أن الإعلام يوجهه . وقد مزج الراوى هذه المعطيات فلم يلجأ إلى « المونتاج » ، والقطع ، كما فعل فى القسم الأول من الرواية ، وفى القسم الثالث كذلك ، بل لجأ إلى التمييز بين مستويات التعبير باستخدام البنط الأسود للتعبير عن عملية التذكر وتضميناته التاريخية ، وتلك الفقرات المنقولة بعناية عن ميكل أنجلو .

وتستمرحالة التذكر كأنها وسيلة يحمى بها الراوى نفسه من تصديق ما يسمع فبينما يرقب حركة العمال فى بناء السد ، يتذكر زحف الجائعين إلى فرعون : « وصاح العمال : نحن نموت جوعا ولا يزال أمامنا ثمانية أيام حتى الشهر القادم . وتجمعوا فى أحد الميادين على مقربة من الصروح يصيحون : لن نعود إلى أعمالنا . أبلغوا هذا لأولئكم المجتمعين هناك . وتوجه الجائعون جماعات كبيرة نحو الحوانيت ولكنهم لم يحاولوا اقتحامها . وقام أحدهم خطيبا : « لقد جئنا يدفعنا الجوع والعطش ولم تعد لدينا ملابس نرتديها ، ولم يبق لنا زيت أو سمك أو خضار . أرسلوا لسيدنا فرعون . أرسلوا لمليكنا وسيدنا حتى يعطونا ما يمكننا من الحياة » [1] . وقد أحدثت حالة التذكر « تنقلا سريعا بين الواقع والتاريخ القريب أو البعيد ، كما وسعت دائرة الواقع فى موضع آخر فلم تعد القضية التى يعالجها الكاتب محلية ، بل امتدت رقعتها على امتداد العالم

العربى ، « وتفجر العنف من الفرات إلى النيل بمثل ما لم يتفجر من قبل فسحلوا الأجسام العارية فى الموصل ، وأذابوا اللحم والعظام بالأحماض فى دمشق ، ومن فوق مآذن القاهرة طالبوا بالدماء » [1] .

ولا يغفل كتاب الواقعية الاشتراكية الأسباب التاريخية لمحنة أبطالهم ، وإعادة تفسير التاريخ لخدمة الأهداف التى يتطلعون إلى تحقيقها ، فنحن أمام شخصيات لها تاريخ ، وهذا التاريخ هو الذى فرض عليها الواقع الذى تعيشه . ومحنة الأبطال فى هذه الروايات جزء من الظلم التاريخى الذى عانت منه الإنسانية سواء على المستوى العام أو الخاص . ونذكر على المستوى الخاص محنة فتيات المبغى فى عرس بغل : « العنابية » اعتدى على بكارتها جنود السينيغال ، و « حياة النفوس » اشتهاها زوج أمها ، وألحت أمها أن تستجيب له حرصا على استمرار زواجها ، فلم تحتمل البنت وضربته وتشردت وقبض عليها رجال الشرطة وانتهى بها الأمر إلى احتراف البغاء . و « حمود الجيدوكا » أحب غانية ألمانية وعرض عليها الزواج فرفضت لأنها تريد الحرية وتكتفى به عشيقا ، فضربها وانتهى إلى السجن ثم المبغى مع العنابية . وفى « الثلج يأتى من النافذة » : « أم بشير » الأرملة التى تعول خمسة يتامى وتشتغل فى معمل عرق السوس ، لم تخفها البطالة واشتركت فى إضراب عمال الريجى وكانت مهددة بالفصل . و « خليل » الذى ينحدر من الأسكندرونة واشترك فى مظاهرات ضد تتريك اللواء ، ثم هاجر مع عائلته إلى بيروت يقضى حياته بين ذكريات السجن الذى عرف فيه الاشتراكية لأول مرة ، وتجمعات العمال يبث فيهم أفكاره . و « فياض » الذى يحمل تاريخا مراً من السجن والاعتقال والمطاردة والتشرد ، لأنه يحلم بالعدالة فى وطنه . وفى « العين ذات الجفن المعدنى » تحمل الشخصيات على كاهلها الظلم الاجتماعى سواء ذلك الذى يرى النساء أنه وقع عليهن بحكم النوع ويسعين لدفعه والتمرد عليه ويتمثل فى شخصية « نادية » ، والظلم الطبقى الذى يعانى منه زملاء السجن والجهاد

«عماد . ومحمود العجلاتى . وعزيز » ويسعى كل منهم إلى دفعه بتحقيق الاشتراكية . وفى « المتشائل » يعيش البطل فى حلم انتظار « يعاد الأولى » التى فارقته ، ثم « يعاد الثانية » بعد أن ذهبت يعاد الأولى . وهكذا . أما فى « نجمة أغسطس » فالتاريخ هو طفولة الراوى وانتهازية الكبار ، فها هو « عبد السلام أفندى » مدرس الجغرافيا يشرح مواضع الجنادل والالتواءات ويضرب التلاميذ إذا لم يحضروا كوبونات الكيروسين [1] .

ومما يدل على اتجاه هؤلاء الكتاب إلى العناية بالمضمون الاجتماعى والسياسى تأثرا بالنظرية الاشتراكية لجوؤهم إلى التعبير المباشر ، وهم يكتفون بهذا المضمون ولا يحفلون كثيرا باللغة والأسلوب ويقعون فى كثير من الأخطاء اللغوية . فمن الأخطاء اللغوية فى « العين ذات الجفن المعدنى » تكرار عبارة « العينان الزرقاوتان » وصحتها بالطبع « العينان الزرقاوان » ، وقول الكاتب « جسمه مختفى » والصحيح « جسمه مختف » ، وقوله « والمال ليس ذات أهمية » وصحتها « ليس ذا أهمية » .

أما اللجوء إلى التعبير المباشر ففى مواضع من الرواية السابقة ، ومنها الحوار بين « عزيز » وطفل ريفى من قرية « شبشير » بطنطا يعمل ليعول أمه ، ولهذا لا يذهب إلى المدرسة . والكاتب يجعل من هذا الطفل مثقفا يقرأ القرآن والصحف والمنشورات التى يرسلها عزيز إلى القرية ، وقد أثرت فيه المنشورات أكثر من غيرها مما قرأ ، فقال : « ان المنشورات جعلتنا نفكر أن الأرض لمن يفلحها » [1] وبعد خطاب « نادية » الطالبة التى خطبت فى اللجنة الوطنية للعمال والطلبة داعية إلى العمل من أجل الحرية للمرأة وللرجل ، يعلق أحد العمال مؤيدا : « أحيى الأخت على كلمتها المؤثرة ، وأقول لها إننا نحن العمال نستطيع أن نحس فى أعماقنا معنى ما تقول . فنحن نعانى من الاستغلال ونواجهه فى أبشع صوره ، نواجهه عاريا دون قناع ، متوحشا كالحيوان المفترس فى المصنع ، حيث يمتص دماءنا يوما بعد يوم أمام الآلات ، وهذا الاستغلال يقع علينا جميعا رجالاً ونساء . الاستغلال الذى ينبغى أن نواجهه أولا هو استغلال

الأجنبى ، وفئات الرجعية ، والرصاص الذى يطلق إلى صدورنا كلما تحركنا لنطلب كسرة خبز إضافية لأطفالنا الجياع » [1] .

وفى « الثلج يأتى من النافذة » يدين الكاتب على لسان أحد شخصياته أسلوب العمل فى الصحف فى بلده ، إذ يقوم على استرضاء جميع الاتجاهات فى الداخل والخارج ، بحيث لم يعد للصحف شخصية مميزة فيقول : « إن المحررين برغم تسيب العمل يلتزمون بالخطة السياسية العامة التى وضعها صاحب الدار وهى الموالاة باعتدال للعهد فى لبنان ، ومماشاة دولة كبيرة دون التظاهر ، وإطراء الخليج العربى ، وجميع ملوك ورؤساء وأمراء البلاد العربية ، وعدم التعرض لحكام البلدان المجاورة ، وعدم التشهير باليسار ، وباليمين أيضاً ، ومجاراة بعض الأحزاب ، ونقد الرأسمالية نقدا خفيفا ، ونقد الاشتراكية نقدا خفيفا أيضاً . أتساءل ما خطة الجريدة إذن ؟ واضح أنه لا خطة هناك ، ولا أدرى من يقرأ جريدة كهذه ! » [1] . وأسلوب الكاتب هنا يقترب من الأسلوب الصحفى ويمتلىء بـ « الكليشيهات » الإعلامية والسياسية الشائعة فى الصحف العربية .

ومن الاهتمام بالمضمون عند هؤلاء الكتاب ، نزوعهم إلى التسجيل الوثائقى الذى يصل أحيانا إلى المباشرة التعليمية . وفى « نجمة أغسطس » معلومات تتعلق ببناء السد ، ولكنها لا تتعلق بالرواية ، ولا تؤدى وظيفة بنائية . ومن أمثلتها وصف السد وأنواع الصخور ومواسير التجريف والحقن والمواد المستخدمة فى عملية الحقن ، وهى النوع الأول من المعلومات التى ترد فى الرواية :

« بدأ حقن الصخور من داخل ممرات التفتيش . والحقن يتم بطبقة رفيعة جدا سمكها نصف سنتيمتر تدفع وسط كتلة الصخور .. ومواد الحقن تتألف من أربع مواد ، اثنتان منها متوافرتان فى الموقع وهما الرمال والطمى . والمادتان الأخريان يؤتى بهما من روسيا » [1] .

وأما النوع الثانى من المعلومات فهو تلك التى تمثل طابعا تعليميا مباشرا يتمثل فى مواضع كثيرة أورد منها تلك الفقرة المتعلقة بثقافته الجيولوجية عن الجبل والجرانيت ، فهى درس علمى مفيد ، ولكن يظل السؤال قائما عن وظيفتها فى الرواية .

« تمتد الذراع إلى الجبل وقد ازدادت طولا على طول حتى تصطدم بسفحه الجرانيتى ، أكثر الصخور شيوعا وأساس القارات جميعا الذى تكوّن من مواد مصهورة صعدت من أعماق الأرض وتجمدت عندما تعرضت للجو فتبلورت معادنها وتلاصقت » [1] .

« فتغير درجات الحرارة بين الليل والنهار يحدث تمددا وانكماشا فى الصخر يؤدى إلى تفككه وتفتته ، وتكنس الرياح والأمطار الفتات وتسقطها عند أقدام المرتفع التالى ، وما تلبث إفرازات الحيوانات وبقايا النباتات أن تنضم إليها وتتحول هذه الرواسب المفككة الرخوة إلى صخور متماسكة بتوالى تراكمها وتستوى طبقات تظهر منها آثار نقط الأمطار وأرجل الحيوانات وكل ما وقع من أحداث ، ثم تجف ، فتنكمش ويتضح ما بها من مواطن ضعف تتكسر عندها إلى زلط ورمال متنوعة الأحجام والأشكال تتراوح بين الخشن والناعم » .

هذه المعلومات التى تنتشر على صفحات الرواية جيدة ومفيدة فى التعريف بالسد والطبيعة الخاصة للجبل وصخور الجرانيت ، ولكنها لا تخدم الرواية ، وقد نجح الكاتب فى استخدامها فى كتاب ألفه بعنوان « انسان السد العالى » . ولم يكتب المؤلف روايته للتعريف بالسد ، ولكنه كتبها ليصور التناقضات التى مثلت وجه المجتمع المصرى فى الصراع القائم فى تلك الفترة بين البناء والهدم فى المجتمع .

وتشترك رواية « العين ذات الجفن المعدنى » مع نجمة أغسطس ، فى الإفراط فى النزعة التسجيلية دون أن يكون للمعلومات التى تتناولها دور فى

بناء الرواية . والرواية التى تقع فى نحو أربعمائة صفحة من القطع الكبير تدور حول مرحلتين من مراحل حياة بطلها « عزيز » : الأولى مرحلة اعتقاله وحياته مع المعتقلين فى قضايا سياسية ، والثانية مرحلة تحوله إلى المستشفى بالقصر العينى وتخطيطه للهروب من المستشفى ونجاحه فى تحقيق هذه الرغبة . ولكن الكاتب يحشو روايته بتفصيلات كثيرة لا علاقة لها بالموضوع وليس لها دور فى الرواية . وهو ابتداء يقوم بعملية تأريخ لأسرته التى تنحدر أصولها من أصلاب الإقطاع الريفى ، وما زالت تتمتع بثرائها وأمجادها الاجتماعية . تزوج أبوه من سيدة انجليزية ، وكان عزيز ثمرة الزواج بين الوالد المصرى والوالدة الانجليزية . وليس فى هذا الزواج إيحاء رمزى لزواج حضارتين أو أى إشارة لما يمكن أن يوحى به مثل هذا الفعل من الناحية الفنية . وقد عاش الطفل طفولته فى لندن ثم فى مصر . ولأنها كانت طفولة خالية من البهجة ، خلق الطفل لنفسه عالما خاصا يعوض فيه ما كان يفتقده من حنان أسرى ، وهكذا نجح الطفل عزيز فى صنع عالمه الخاص وأصبح يعيش فى عالمين أولهما مع أسرته فى لندن ، والثانى فيه من الخيال أكثر مما فيه من الواقع . عالم يرقد عند الربوة البعيدة بين الكنيسة البيضاء وخطوط السكة الحديدية . ويحدد هذا العالم الخيالى ، ذلك الرجل الذى يجلس فى كشك قريب من القضبان ويحرك بذراعيه القويتين صف الأذرع الطويلة المائلة المنخفضة التى تتحكم فى حركة القطارات ، ويدخن الغليون فى جو الشتاء ، ويخرج الدخان ممتزجا بأنفاسه ويوحى مظهره للطفل بأنه الله [1] . أما فى مصر بعد عودة أبيه من بعثته وإقامته فى البيت الكبير مع جده فنلاحظ اختفاء أى ملامح خاصة ، فقد ذاب الجميع فى شخصه ولم يعد لأبيه وأمه أى وجود مؤثر فى الرواية ، ولم يذكر بعد عودته سوى أنه رأى جده مرتين : الأولى على رصيف الميناء بجوار الباخرة البيضاء الضخمة ، والثانية عندما دخل عليه فوجد الرجل المهيب ساجدا فوق بساط أحمر مزركش وجبهته تلمس الأرض وشفتاه تتحركان بكلمات صامتة [1] . ولكننا لا نستطيع أن نقول

إنه يكن حبا أو كراهية أو شعورا خاصا نحو جده أو أى من سكان البيت الكبير أو القصر سوى أنه ذكر لجده مرة أنه يكرهه ، ولكن هذا القول زاد حنان الجد ، فنحن لا نجد فى هذه الشخصية الطغيان المألوف فى مثل هذه الشخصيات على كل من حولها ، ولكنه لا يستغل أحدا ولا يبطش بأحد ، وتنتهى مهمة هذه المعلومات بانتهاء سردها دون أن يكون لها تأثير ما على سير الرواية .

والسؤال الذى يفرض نفسه فيما يتصل بسرد الأحداث هو ، لماذا يقص الراوى هذه الحقائق ؟ إنه لا يقصد الفخر ، فهو متمرد على طبقته . وربما يجوز بكثير من التساهل أن نقول إن سرد هذه الجوانب الخاصة بالطفولة ، إنما هى محاولة لإثبات شىء أراد الكاتب على امتداد الرواية أن يثبته وهو « خصوصية » بطله « عزيز » فهو رجل شديد الخصوصية فى سلوكه ، وهو يوحى دائما بهذا المعنى ، ولنأخذ على سبيل المثال وصفه الدقيق لأشيائه التى وصلته إلى السجن والاعتزاز الشديد فى ذكر حرفى اسمه (ع . ع) المطرزين على صدر بيجامتيه الصوفيتين والمنشفة الكبيرة المطرزة بخطوط سوداء وزجاجة العطر والجوارب ومعجون الأسنان والشبشب المطاط والصابون الموضوعة فى علبة بلاستيك وردية ، ولا ينسى أنها صابونة لوكس . بل إن هذا الاعتزاز ينتقل إلى تعامله مع السجان عويس عندما سأله عما ينقصه ، فذكر « النظارة » ولكن عويس أنكر علمه بها وأنهى الحديث . ومع هذه الخصوصية يقوم بدور عام هو دور المناضل فى سبيل القيم التى يؤمن بها وهى تحقيق العدل بالاشتراكية .

وهو متفوق على كل زملائه سواء فى المعتقل أو خارج المعتقل ، بل يمتد إحساسه الخاص بالتفوق ليشمل العاملين بالسجن ابتداء من العسكر إلى الضابط . ومع زملائه يبدو أنه واحد منهم ، ولكنه يفشل أو لعله لا يشاء أن يسقط الحاجز الوهمى بينه وبينهم ، فتظل جفوة البعد قائمة بينهم مؤكدة عراقته أو ثراءه حتى وهو معتقل بتهمة الانتماء إلى أعداء طبقته الاجتماعية . ومما يؤخذ من حيث الإطالة فى السرد ، حديثه عن مراهقة الصبى (عزيز) وتعرفه على المرأة بوصفها تكوينا مختلفا عن الرجل ، واختلائه بطفلة صغيرة تلعب معه وخلع ملابسها ليفاجأ بأنها ذات تكوين مختلف . وعندما يحاول أن يسأل أمه عن

أمرها تنهره بعنف بالغ وتكاد ترفع يدها لضربه ، وهى بالإضافة إلى أنها إطالة فى السرد غير مقبولة منطقيا ، لا يمكن أن تكون رد فعل بهذه الحدة لأم الجليزية نحو ابنها المتطلع إلى المعرفة .

وكذلك الحلم الذى كان يخيفه منذ طفولته حتى شبابه عن « عبد أسود يقف وسط أثاث عربى فاخر ويرفع جلبابه عن فخذيه وبطنه كاشفا عن أجزاء متضخمة فى جسمه ، يجعله يستيقظ فى بحر من العرق » (١) . الشىء الوحيد الذى يربط هذا الحلم بالموضوع الروائى هو وجود خطر ما يتحدى الأوضاع التى كانت تمثل المجتمع فى تلك الفترة وتهدد بالتغيير . وهذا الخطر هو خطر العبيد الذين يتحدون سادتهم ، فهو رمز الثورة الاجتماعية ، التى تهدد سادة المجتمع ، هذا الحلم غير مبرر فنيا ، فالبطل من المؤمنين بالتغيير ، بينما الحلم تحذير لمن لا يؤمن بهذه الأفكار .

لقد حاول بعض كتاب الرواية السياسية أن يعبروا عن أفكارهم الاشتراكية فى أعمالهم الروائية ، فجاءت فى بعض الأعمال يغلب عليها « المباشرة » والخطابية ، كما فى رواية شريف حتاته « العين ذات الجفن المعدنى » ، وكما فى بعض الأقوال المتناثرة فى رواية « الثلج يأتى من النافذة » لحنا مينة ، وجاءت فى بعض الأعمال متمشية مع الفن الروائى فى أنها غير مباشرة كما فى رواية « عرس بغل » للطاهر وطار ، ففى المواقف التى كانت تمثل تناقضات الواقع ومعاناة أبطال الرواية فى مواجهة الظلم الواقع عليهم ، لجأت الرواية إلى الفن فى تقديم أبطال الرواية فى الواقع تؤدى إلى ضرورة تغييره أو الثورة عليه، ومن ذلك مشهد جنود السينيغال فى اغتصاب « العنابية » ، واشتهاء زوج الأم لـ « حياة النفوس » مما جعلها تفضل الهرب من بيت أمها إلى مكان آخر ، إلى غير ذلك من الجوانب التى تناولتها الدراسة للرواية السياسية بالتحليل . وسواء كانت الدعوة صريحة فى بعض الأعمال أو حاولت أن تبدو ذات جذور تاريخية كما فى « عرس بغل » ، فقد تمثلت الاشتراكية فى المضمون العام لهذه الروايات ، والدعوة إليها بقدر ما يحمل كتابها من قدرات فنية فى أن يرتقى فنهم تارة ويهبط تارة أخرى فى المباشرة والخطابية .



مراجع الفصل الثانى

١ - إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة ميشيل سليمان / ص ١٣١

٢ - Stendhal , The red and the black , 281 .

٣ - ضرورة الفن / ١٣١

٤ - نفسه / ١٣٢

٥ - عبد الحميد جوده السحار ، القصة من خلال تجاربى الذاتية / ٣٠

٦ - السابق / ٣١

٧ - نفسه / ٢٦

٨ - ضرورة الفن / ١٣٩

٩ - إميل حبيبى ، الوقائع الغريبة فى اختفاء أبى النحس المتشائل ص٢٠٣

١٠ - ضرورة الفن / ١٤٠

١١ - حنامينه ، الثلج يأتى من النافذة / ٣٦٤

١٢ - الطاهر وطار ، عرس بغل / ١٠٥

١٣ - صنع الله إبراهيم ، نجمة أغسطس ، ٤٩

١٤ ، ١٥ - السابق / ٢٠٣

١٦ - نفسه / ٢٣٩

١٧ - شريف حتاتة ، العين ذات الجفن المعدنى / ٢٢٥

١٨ - السابق ٢٢٨

١٩ - الثلج يأتى من النافذة ، ١٧٧

٢٠ - نجمة أغسطس ١٣٧

٢١ - نفسه ١٦٣

٢٢ - العين ذات الجفن المعدنى / ١٥

٢٣ - السابق / ٢٤

٢٤ - نفسه / ٢٩



الباب الثالث

رواية تيار الوعى

اللص والكلاب	(نجيب محفوظ)
ثرثرة فوق النيل	(نجيب محفوظ)
البحث عن وليد مسعود	(جبرا إبراهيم جبرا)
إلى الجحيم أيها الليلك	(سميح القاسم)
كانت السماء زرقاء	(إسماعيل فهد إسماعيل)
موسم الهجرة إلى الشمال	(الطيب صالح)

تمثل رواية « تيار الوعى » « Stream of Conciousness » ، أحد التيارات المتميزة فى الرواية العالمية المعاصرة ، منذ بدأ ظهور أعمال الروائيين الذين استخدموا هذا الاتجاه الفنى فى رواياتهم ، ومنهم « دورثى رتشاردسون Dorothy Richardson » فى روايتها « الحج Pilgrimage » [1] و « فرجينيا وولف Virginia Woolf » فى روايتها « ليل ونهار Night and day » و « إلى الفنارة To The Lighthouse » [2] ، و « مسزدالواى Mrs Dalloway » وغيرها . و « جيمس جويس James Joyce » فى رواياته « صورة الفنان شابا A Portrait of the artist as a young man » ، و « عوليس Ulysses » ، و « فينجانزويك Finnegans Wake » [3] ، و « مارسيل بروست Marcel Proust » فى روايته « البحث عن الزمن الضائع A la recherche du temps perdu » [4] .

ويمكن القول أن رواية « تيار الوعى » ظهرت فيما بين عامى ١٩١٣ ، ١٩١٥ ، بظهور رواية « البحث عن الزمن الضائع والجزء الأول من رواية « الحج » ، و « صورة الفنان شابا » .

---

(١) تتكون رواية « الحج Pilgrimage » من اثنى عشر جزءا . كتبتها مؤلفتها فى اثنى عشر عاما تقريبا . وتطلق الكاتبة على كل جزء من روايتها اسم « فصل » ، والرواية تمثل تيار وعى شخصية واحدة هى « مريام هندرسون Miriam Henderson » وأجزاؤها هى :
Pointed Roofs : (1915) , Back water : (1916) , Honeycomb (1917) , The Tunnel (1919) , Zntrim (1919) , Dead lock (1921) , Revolving lights (1923) , The Trap (1925) , Oberland (1927) , Dawn's Lefthand (1931) , Clear Horizon (1935) , Dimple Hill (1938) .

(٢) صدرت أولى روايات فرجينيا وولف عام ١٩١٥ وهى : The Voyage Out portrait of

(٣) صدرت أولى روايات جيمس جويس عام ١٩١٦ وهى : The artist as a Young man

(٤) صدرت رواية مارسيل بروست « البحث عن الزمن الضائع » عام ١٩١٣

وقد كانت هناك أوجه شبه بين أعمال هؤلاء الكتاب ، الذين لم يكن أى منهم يعرف الآخرين عندما قدم عمله لأول مرة ، هى أنهم حولوا اهتمامهم من العالم الخارجى الذى كان « بلزاك Balzac » قد رسم معالمه وحددها ، فى بعض رواياته قبل نحو قرن من الزمان ، إلى العالم الداخلى للشخصيات متأثرين فى ذلك ، على الأرجح ، بعدة عوامل منها اكتشافات فرويد فى علم النفس ونظريته عن اللاشعور ، وظهور فلسفة جديدة للفن بوجه عام تقوم على رفض نظرية المحاكاة ، والنظر إلى العمل الفني كيانا فنيا مستقلا بذاته . وقد انتقل هذا الاتجاه إلى أدبنا العربى المعاصر بعد ظهور مجموعة من الدراسات التى تناولت بالتحليل أهم روايات « تيار الوعى » ، مترجمة إلى العربية ، مؤلفة ، وبعد ترجمة بعض روايات هذا الاتجاه أيضا ، ومن هذه الدراسات : « وليم فوكنر » تأليف « فردريك هوفمان » ، وترجمة « أحمد شناوي » ، « القصة فى الأدب الانجليزى من « بيولف » حتى « فينجانزويك » للدكتور طه محمود طه ، و « القصة السيكولوجية » تأليف « ليون ايدل » وترجمة « محمود السمرة » ، و « القصة الحديثة » « لفردريك هوفمان » « ترجمة « بكر عباس » و « قلعة آكسيل » لـ « ادمون ولسون » ترجمة « جبرا ابراهيم جبرا » ، و « النقد الأدبى » لـ « وليم فان أوكونور » ترجمة « صلاح أحمد ابراهيم » ، و« موسوعة جيمس جويس » للدكتور « طه محمود طه » ، و « تيار الوعى فى الرواية الحديثة » لـ « روبرت همفرى » ترجمة « دكتور محمود الربيعي » ، و « نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى » وهى دراسات بقلم (جيمس ، وكنراد وفرجينيا وولف ، ولورنس ، ولبوك) ترجمة « دكتورة انجيل بطرس سمعان » ، و« بين الروائى والرواية » للدكتورة « انجيل بطرس سمعان » ، وترجمة الفصل العاشر من « عوليس لجويس » ، قبل ظهور الترجمة الكاملة للرواية بنحو سبع عشرة سنة ، وترجمة رواية « وليم فوكنر » « الصخب والعنف » أو « الصوت والغضب » لـ : « جبرا ابراهيم جبرا » ، وترجمة « عوليس » الكاملة للدكتور طه محمود طه ، وغيرها من الأعمال التى ترجع الاعتقاد بأن كتابنا الروائيين قد اطلعواعلى هذا الاتجاه .

والدارسون يقسمون الرواية النفسية إلى اتجاهين أحدهما : « الرواية الذهنية » والثانى « رواية تيار الوعى » . وعلى الرغم من أن « هنرى جيمس » يعد واحدا من أهم الكتاب الذين كتبوا « الرواية النفسية » ، فإن بعض النقاد يخرجونه من كتاب رواية « تيار الوعى » . وهم يقسمون الرواية النفسية إلى اتجاهين أحدهما « الرواية الذهنية » والثانى « رواية تيار الوعى » . ويقوم هذا التقسيم على أساس أن الأعمال الأدبية التى قدمها « هنرى جيمس » تمثل مرحلة النشاط الذهنى ، أو مرحلة التفكير والكلام ، على حين تهتم رواية « تيار الوعى » بمرحلة ما قبل الكلام ، ذلك أن النشاط الذهنى يمثل الجزء الظاهر من الوعى ، وهناك مناطق مجهولة ترقد تحت هذا السطح هى مجال رواية تيار الوعى . وأصحاب هذا الرأى يشبهون الوعى بكتلة الجليد ، فإذا كان الذهن هو الجزء الظاهر فالوعى هو كل الكتلة التى يجب أن يهتم بها الأديب فى رواية تيار الوعى . وهكذا يكون الكتاب الذين نجحوا فى كتابة رواية تيار الوعى فى مطلع هذا القرن قلة يقف على رأسهم « جيمس جويس » وهم : « دوروثى رتشاردسون » ، و « مارسيل بروست » ، و « فرجينيا وولف » و « وليم فوكنر » .

ويهتم كتاب رواية « تيار الوعى » باللحظة التى تكون فيها الشخصية فى أوج وعيها بما يدور ، أو بما كان يدور فى داخلها ، ولذلك فالشخصية المحورية تتميز بذكاء شديد ، ووعى عميق بالحياة وعيا يمكن أن ينقله المؤلف إلى القارىء ، كما يمكنها من التمييز بين مختلف درجات الشعور ، وأما الشخصيات ذات الذكاء المحدود فإنها لن تكون قادرة على الاشعاع أو نقل ما يدور فى الذهن بعمق . وهذا لا يعنى أن رواية تيار الوعى لا تختار من شخصياتها من يمثلون الوعى المحدود ، والذين لا يتمتعون بدرجات عالية من الذكاء ، فضلا عن الحمقى ، فقد قدم فوكنر فى روايته « الصخب والعنف » شخصية الأحمق ، كما قدم « هنرى جيمس » أنماطا من شخصيات ضعيفة الذكاء ، (لكنه كان حريصا على أن يجعل هذه الشخصيات تبدو من خلال شخصيات واعية شديدة

الذكاء ليدلل على حدة التناقض بين هذين النموذجين من البشر ، بل إنه يقرر أن القصة يجب ألا تخلو من الحمقى) [1] .

وواضح أن الهدف من كتابة رواية « تيار الوعى » الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات . وهى لا تستقل بـ « فنية » خاصة ، بل تعتمد على عدة أساليب تتباين تباينا كبيرا عن الأساليب التقليدية . ولما كانت رواية « تيار الوعى » تهتم بتكثيف التجربة الإنسانية كما تحياها الشخصية ، وكما يمثلها الشعور ، فقد قلت عمليات الربط التقليدية ، وإن لم تختف تماما . (ومن الخطأ الاعتقاد بأن رواية « تيار الوعى » تفتقر إلى الشكل المترابط ، فكل ما هنالك أن عمليات الربط ، أصبحت تعتمد على وسائل أقل آلية ووضوحا ، وأكثر فنية وأقرب إلى الوسائل التى يستخدمها الموسيقى أو الشاعر أو المصور ، كالاعتماد على الرمز ، والصور المتكررة أو المتصلة) [2] .

وأهم الأساليب المستخدمة فى رواية « تيار الوعى » ، وسبق أن استخدمت فى الرواية من قبل « المنولوج الداخلى » ، منذ كان بعض كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر ، يظهرون اهتماما بتصوير الإنسان من الداخل ، كما فى بعض أعمال « دوستويفسكى » ، و « هيرمان ملفيل » ، و « هنرى جيمس » وغيرهم . وكان الكتاب فى سبيل هذا التصور يلجأون إلى « نجوى النفس » ، للكشف عن بواطن الشخصية ، التى لا تستطيع الافصاح عنها ، والتى لا سبيل للآخرين إلى معرفتها . لكن نجوى النفس استخدمت فى هذه الأعمال بطريقة تختلف عنها فى « الفنية » المتبعة فى روايات « تيار الوعى » كما كتبها روادها الأول .

لقد كانت نجوى النفس فى روايات القرن التاسع عشر جزءا من السرد الروائى أو توضيحا لأمور لا تستبان بطرق السرد التقليدية . بل إن فى بعض مسرحيات

« شكسبير » مثل « ماكبث » ، و « هاملت » ، كثيرا من نجوى النفس ، ولكن هذه النجوى تقفز إلى ذهن الشخصية (بعد أن يكون انفعالها قد تبلور فى أفكار منظمة) [٣] . أما فى رواية تيار الوعى « فالمنولوج » يقدم حالة الإنسان قبل أن يصل إلى النتائج العقلية المنطقية المنظمة (أى أنه يقدم انسياب الوعى وتدفقه أثناء انسيابه ، لا بعد أن يكون قد توصل إلى قرارات وأفكار خاصة) [٤] ، فرواية « تيار الوعى » (تنتقل إلى عالم غير مرئى ، وتقع الأحداث فى عقل الشخصية المحورية) ، انطلاقا من أن (الشعور هو المحرك الرئيسى للإنسان) . إن ما يهم الروائى فى رواية « تيار الوعى » أن يوسع مجال الرؤية ، بتصوير الإنسان من الداخل فى بعض حالاته ، باستخدام كل ما أتاحت له الأساليب الفنية الجديدة فى الرواية من إمكانات . ولعل هذا هو ما كانت ترمى إليه « فرجينيا وولف » بحديثها عن محاولة الإمساك بالذرات التى تتساقط على الذهن (لنسجل الذرات وقت سقوطها على الذهن ، بالترتيب الذى تسقط به) [٥] .

والمنولوج الداخلى ، أسلوب فنى مستخدم فى الرواية ، (هدفه تقديم المحتوى الداخلى أو النفسى للشخصية ، والعمليات النفسية التى تتم لديها دون الإفصاح عن ذلك على نحو كلى أو جزئى فى اللحظة التى توجد فيها هذه العمليات فى مستويات الوعى المختلفة قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود) [٦] .

ويقرر « جيمس جويس » أن صاحب الفضل فى تعريفه بالمنولوج الداخلى هو الروائى الفرنسى « إدوار دوجاردان » [٧] فى روايته « أشجار الغار المقطوعة » .

ويفرق الناقد الأمريكى « روبرت همفرى » بين نوعين من المنولوج الداخلى هما : « المنولوج الداخلى المباشر » ، و « المنولوج الداخلى غير المباشر » . والفرق بينهما أن الأول (هو ذلك الذى لا يهتم بتدخل المؤلف ، كما لا يفترض

أن هناك سامعا ، ويقدم للقارىء بشكل مباشر دون أن يكون للمؤلف أى تدخل فى عملية التداعى ، لأنه غائب غيابا تاما ، فيما عدا بعض الارشادات المحدودة المتمثلة فى مثل : قال كذا ، وفكر فى كذا . وهو الذى كان معروفا عند بعض كتاب الرواية النفسية فى القرن التاسع عشر ومنهم « دوستويفسكى » .

ونلاحظ أن المنولوج الداخلى المباشر يتمثل فى تلك الحالات التى لا يوجد فيها مع الشخصية المتكلمة أى شخصية أخرى يفترض أنها تتلقى ، فهو بهذا يشبه المناجاة إلى حد كبير ، لولا اختلاف جوهرى بينهما ، فالمناجاة تقدم معلومات بطريقة غير مباشرة ، بينما لا يقدم المنولوج المباشر المعلومات ، لأنه غير مترابط والأفكار فيه متقطعة ، وقد يتدخل المؤلف فى هذا النوع من المنولوج ، لكنه لا يظهر بشكل واضح إلا فى حالات الشخصية المعقدة نفسيا ، أو فى حالات تصوير طبقات عميقة من الشعور تستدعى بالشرح » [8] . والمنولوج الداخلى المباشر يتم باستخدام ضمير المتكلم ، فإذا استخدم المنولوج ضمير المخاطب أو الغائب أطلق عليه « المنولوج الداخلى غير المباشر » . ومثال المنولوج الداخلى المباشر ، ذلك المنولوج الذى يقدم تموجات وعى « مولى بلوم » وهى ترقد فى الفراش بعد أن غلب النعاس زوجها « ليوبولد بلوم » : « نعم ، لم يطلب مطلقا طلبا مثل ذلك من قبل ، وهو أن يقدم له افطاره فى فراشه مصحوبا ببيضتين ، وذلك منذ أيام فندق « أسلحة المدينة » حين اعتاد أن يرقد متمارضا بصوته المريض ، مرسلا تأوهاته ليثير اهتمام تلك العجوز المسز « ريوردان » التى ظن أن له عليها دالة وهى لم تترك لنا ربع بنس . كل ذلك من أجل صلواتها لنفسها ولروحها . أعظم بخيلة خلقت » [9] .

أما المنولوج الداخلى غير المباشر فيكشف ثقافة المؤلف ، من خلال ما يدور فى وعى شخصيات الرواية دون تدخل من المؤلف ، فالمعروف أن المؤلف يتوارى خلف شخصياته فى هذا الاتجاه من اتجاهات الرواية ، ويقدم ما يتصور أنه وعى شخصياته من خلال تصويره لهذه الشخصيات ، ومن خلال مقدرته الذهنية الخاصة ومقدرته التحليلية . ولذلك تتطلب روايات « تيار الوعى » ، أن يتمتع

القارىء بذاكرة قوية ، ليربط بين المعلومات التى تعطى على مراحل ، فى سياق الرواية ، كلما اقتضى الموقف النفسى للشخصيات ذلك ، فكثيرا ما تبدأ الرواية من نقطة ما ، لكن المؤلف يتقدم ويتأخر بإعطاء المعلومات عن شخصياته فى رقعة زمنية كبيرة ، ولذا يقال إن روايات تيار الوعى روايات « تكنيك » ، سواء فى استخدام « المنولوج الداخلى » ، أو « الوصف » ، أو « الرمز » ، أو « اللوازم » ، وغيرها من وسائل التأثير غير المباشر ، كالاستفادة من التركيبات الموسيقية ، والرؤى التشكيلية ، وغيرها .

وترجع أهمية « الرمز » فى رواية « تيار الوعى » إلى أنه إحدى الوسائل التى تعبر عن الحالات الذهنية القائمة على التصورات الغامضة ، التى تسقط سريعا على الذهن وتجرى فيه ، ولا يمكن أن يعبر المؤلف عنها بطرق التعبير المباشرة ، لأن عملية التداعى الذهنية ، لا تسير وفق تسلسل منطقى مرتب ، ولكنها لحظات طارئة سريعة ، تتمثل على هيئة أفكار متتالية ، أو صور كثيرة لا يمكن السيطرة عليها أو إيقاف تدفقها لأنها بعيدة عن سيطرة العقل الواعى ، فهى تتم بصورة غامضة أو مبهمة ، ولا تخضع لمقاييس المنطق . ولذلك يكون التعبير الرمزى الإيحائى معادلا مكافئا لها ، يمكن الكاتب من أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه عادة ، (فالرمز مجاز مختصر يركز التعبير على التشبيه ، ويوسع المعنى ، لأنه يتمتع بمقدرة هائلة على الإيحاء والتلميح دون التصريح) [١٠] .

وعند رواد تيار الوعى ، نزوع قوى إلى استخدام الرمز ، فقد نحا « جيمس جويس » ، و « دوروثى رتشاردسون » ، و « فرجينيا وولف » ، و « وليم فوكنر » إلى استخدام الرمز فى رواياتهم المعروفة التى سبق أن أشرنا إليها .

ويعترف عدد كبير من النقاد بمقدرة « جويس » على استخدام الرمز ، ويرى « روبرت همفرى » أن (جانبا كبيرا من الأثر الذى يحققه جويس فى رواياته يأتى من تلك الدلالات الرمزية للصور ، ومنها ظهور « أم ستيفن » التى تمثل عذابه النفسى لرفضه تنفيذ رغبتها وهى تحتضر) ، ويؤكد هذا المعنى بطريقة

أخرى الناقد الأمريكى « ليون ايدل » ، متحدثا عن هذا الشعور بالإثم الذى ينغص عليه حياته ويلازمه (إنه تأنيب الضمير ، لأنه لم يركع مع الراكعين للصلاة عليها ، بينما كانت أنفاسها تتحشرج ، وعيناها مسلطتان عليه لإجباره على الركوع) (١١) . أما « اللازمة » ، فهى تعبير مأخوذ عن المصطلح الموسيقى ، يدل على عبارة ايقاعية معينة تعبر عن فكرة خاصة ، وتتميز بالقصر . ويستخدم أدبيا للدلالة على هيئة صور متكررة ، أو كلمة ، أو عبارة تحمل فكرة معينة ، وترتبط بموضوع معين . وفائدة اللوازم تحريك الموضوعات الثانوية خلال الرواية، وشرح ما يدور فى ذهن الشخصية من أفكار ، والربط بين ما يدور فى الذهن من توتر واضطراب ، وبين ترجمته فى العمل الروائى ، بحيث يبدو العمل مترابطا . وتعد صورة الأم فى « عوليس » مثال اللازمة كما استخدمها جويس فى روايته ، فقد كانت « أم ستيفن » تتمثل فى خاطره لأنه رفض أن يصلى أمام جثتها المحتضرة . وهى صورة مرتبطة بإدراكه لغربته الروحية ، لهذا ارتبطت صورتها بعذابه : « أتت إليه صامتة فى الحلم ينشر جسدها المتحلل داخل كفنه الفضفاض رائحة الشمع وخشب الورد . وانحنى نفسها فوقه بكلمات سر صامتة .. رائحة ضعيفة لرماد مبتل » (١٢) وقد أثرت السينما فى تكنيك رواية تيار الوعى ، إذ انتزعت الكاميرا السينمائية جهد الكتاب فى تصوير المكان ، وتصوير الشخصيات من الخارج ، ووجههم إلى البحث عما لا يمكن تصويره من الخارج . وهكذا استفاد الروائى من ذلك التحكم فى عملية تيار الوعى ، باستخدام وسائل التكنيك السينمائى (كالمونتاج ، واللقطة المزدوجة ، والعرض البطىء ، والسريع ، وذوبان المنظر ، والقطع المفاجىء ، واللقطات القريبة « البانورامية » ، والرجوع إلى الزمن الماضى) (١٣) .

والهدف من استخدام هذه القدرات ، اظهار توارد الخواطر والأفكار ، وارتباط بعضها ببعض ، عن طريق توارد المناظر المختلفة بسرعة الواحد تلو الآخر ، وهى نفس الغاية لدى كتاب رواية « تيار الوعى » .

أما تأثر هذا الاتجاه بالموسيقى ، ويتمثل ذلك فى (سرعة الإيقاع الذى يوازى التداعى السريع للأفكار فى الذهن ، والهارمونى ، وهو ما يوازى تعدد الأفكار فى الذهن ، وتقابل الألحان ، ويظهر فى التغيير فى الأمزجة ، والإيحاء الذى ينجم عن طريق العناية بالجمل من حيث الشكل والصوت) (١٤) .

ويتجلى أثر الفن التشكيلى فى رواية « تيار الوعى » ، فى قدرته على (تجميد اللحظة الآنية ، أو الزمن ، وامتزاج الألوان ، وانسجامها بين النقط التى تمثل اللوحة ، ولا تبدو بوضوح إلا إذا تأملها المشاهد عن بعد ، ليتمكن من استيعاب العلاقة بين الألوان ، وهو ما يقترب من « الوصف الدقيق لما قد يبدو تافها فى شطحات الفكر ، وتداعى المعانى الحر) (١٥) ، وإن كان المغزى أو المعنى يظهر واضحا بعد تأمل العمل الأدبى كله .

وكان لهذا أثره فى عدد من الأعمال الروائية العربية .

فمن الروايات التى تأثرت بتيار الوعى روايات : « اللص والكلاب » ، و « ثرثرة فوق النيل » لنجيب محفوظ ، و « البحث عن وليد مسعود » لجبرا إبراهيم جبرا ، و « كانت السماء زرقاء » لاسماعيل فهد إسماعيل ، و « إلى الجحيم أيها الليلك » لسميح القاسم ، و « عرس الزين » ، و « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح ، و « عين سمكة » لمحمود عوض عبد العال ، وغيرها من الأعمال التى تعدُّ من روايات تيار الوعى .

وقبل أن نرصد السمات المشتركة بين الروايات العربية ، التى اخترناها لتمثل « تيار الوعى » ، ينبغى أن نذكر أن تأثر الرواية العربية بهذا الاتجاه ، لا يتم - دائما - بصورة كاملة ، فقد تتضمن الرواية فصولا تقليدية ، أو بعيدة عما نعرفه فى رواية تيار الوعى ، وقد لا تكون مظاهر التأثر متشابهة فى كل الأعمال . لذا حرصت على إثبات المظاهر المشتركة بين هذه الروايات ، وبين « فنية » تيار الوعى ، وعلى استبعاد ما لم أجد له صلة بتيار الوعى فى تلك الأعمال . وعلى سبيل المثال ، اكتفيت بتحليل منولوج « وليد مسعود » فى

رواية « البحث عن وليد مسعود » لأنه يتضمن كل ما تتطلبه الدراسة فى هذا الباب ، واستبعدت الجوانب الأخرى من الرواية - وهى مفيدة وغنية - لأنها بعيدة عن طبيعة هذا الفصل . وقد نهجت النهج ذاته فى بقية الأعمال ، فإذا بدت الدراسة غير كاملة لكل نص على حده ، فذلك ما تقتضيه تلك الروايات إذ ليس القصد أن نتناولها تناولا نقديا كاملا ، بل أن نبحث عن مؤثر نحاول أن نثبته - من غير تعسف - فى الأعمال التى تتناولها الدراسة .

ومن الملامح المشتركة للتكنيك فى تلك الأعمال ، استخدام « المنولوج الداخلى المباشر » ، و « المنولوج الداخلى غير المباشر » ، وتكنيك « الرجوع إلى الزمن الماضى أو الفلاش باك » ، والتقدم ، بحيث يصعب على القارىء المتابعة المنطقية لما يقرأه ، كما يميل الكتاب إلى استخدام اللوازم ، سواء بالرمز ، أو بالصورة ذات الإيحاء الخاص ، واستخدام نوعين من أنواع حروف الطباعة « البنط العادى ، والبنط الأسود » للتفرقة بين السرد وما يدور فى وعى الشخصية ، واستخدام الأقواس للتعبير عما يجول داخل الشخصية أثناء الحوار حتى لا يتداخل الحوار مع ما يجول بذهن الشخصية ، واستخدام الجمل القصيرة .

وأول سمة مشتركة بين كتاب تيار الوعى فى الرواية العربية ، ثورتهم على القص . إن الرواية تبدأ من نقطة معينة ، قد تكون قمة الانفعال ، وقد تكون لحظة شديدة الهدوء فى الظاهر ، ثم يستخدم الكاتب وسائله فى الرجوع إلى الزمن الماضى ، والتقدم إلى الأمام ، ويظل القارىء فى حالة انفعال حتى ينتهى من قراءة العمل ، فيحاول أن يعيد ترتيبه فى ذهنه ، إذا أراد أن يعرف « الحكاية » التى أصبحت غير موجودة ، أو غير موجوة بالشكل التقليدى المألوف .

ولعل السبب فى ذلك أن (البعد الجديد الذى أضافه القرن العشرون إلى الرواية وهو « الذكرى » جعل الانتقال بين الماضى والحاضر ، بين ما يعيشه البطل فى حياته وما يعيشه فى تذكاراته يخضع للإبهام) [١٦] ، فتمزقت « الحكاية » نتيجة لظهور قانون التداعى . فإذا حاول القارىء أن يعيد ترتيب الأحداث ، فحينئذ قد يقال إن أزمة « سعيد مهران » فى اللص والكلاب ، تتمثل فى

خيانة زوجته ، وأساتذته المثقفين ، أو أن أزمة « أنيس زكى » فى ثرثرة فوق النيل ، تتمثل فى إحساسه بالتفاهة ، وفقدان القيمة ، وإنه لا يقوم بأى دور فعال ، فوجوده كعدمه ، وأن أزمة البطل الراوى فى « البحث عن وليد مسعود » تتجلى فى عذابه لترك وطنه ، والهروب من الخطر ، وأنه لا مفر له من العودة إلى أرضه ، والصراع مع عدوه ، ولو أدى ذلك إلى الموت ، على حين تدور أزمة البطل فى « إلى الجحيم أيها الليلك » حول مشكلة الزمن النفسى الذى يجعله يدور فى فلك آخر غير الذى تدور فيه الفتاة التى شاء أن يراها ليحل قضيته ، فلا يلتقيان . فالبطل يعيش فى وطنه « فلسطين » بعد أن أصبح يسمى باسم آخر « اسرائيل » ، وهو يبحث عن حبيبته « دنيا » التى رحلت عن أرضها ، فلا يجد إلا « إيلانة » اليهودية ، فكان عليه أن يقبل الالتقاء بايلانة لأنها أبدت شيئا من التفهم لقضيته ، لعله يجد حلا لحبيبته « دنيا » ، ولكنه لا يعثر على إيلانة رغم حضوره فى الموعد المحدد ، وبالتالى تظل « دنيا » غائبة .

فالثورة على « الحكاية » ، (إنما هى رغبة فى أن تصفّى التجربة إلى أبعد حد حتى لا يمكن معرفتها) (١٧) .

وتتمثل بداية هذا الاتجاه فى « اللص والكلاب » ، وهى أول رواية عربية اهتمت باستخدام قانون التداعى وتكنيك تيار الوعى ، على حين كانت « الشوارع الخلفية » لعبد الرحمن الشرقاوى تحاول تصوير ما يدور فى الشعور بالمنطق التقليدى للكاتب . كما فى الرواية عند « دوستويفسكى » ، و « جيمس » . وقد حكى الشرقاوى فى مقدمة روايته « الشوارع الخلفية « أن هذه الشوارع الخلفية كامنة فى نفوسنا ، « هى عالم غريب بأسره ، غريب عنا ، يعيش فيه حلم صغير جامح لم يتحقق ، نزوة ارتكبناها فى وقت ما ، أحقاد مبهمة ، أطماع ، انفعالات مكبوته أو أى شىء آخر لانتبينه نحن ولكنه يحكم كثيرا من عواطفنا وتصرفاتنا دون أن ندرى » ، فقد استطاع « نجيب محفوظ » أن يخرج من تصوير المجتمع والبيئة ، فى أعماله السابقة ، إلى الانتقال إلى العالم الداخلى

للشخصيات ، فلم يعد يهمه إظهار الحكاية بشكلها التقليدى ، وإنما تركز اهتمامه على ما يجرى داخل شخصياته . لقد حدثت الجريمة ، وزج بالمتهم فى السجن ، وعاش أصحاب المصلحة الجديدة فى سعادة واطمئنان ، لكن السجين خرج طالبا ثأره . والسجن يحمل معان كثيرة ، فهو برغم أنه سجن عادى ، له دلالته النفسية « الكبت » ، ونتيجته « الانفجار » . « سعيد مهران » يبحث ويعمل عقله ، ويخطط ، وينفذ ، ويحزن ، ويغضب ، وينجح أحيانا ، ويفشل غالبا ، ولكنه لا يكف عن الاضطراب والتوتر . وفى كل مكان ينتقل إليه يجد صديقا جديداً وعدوا جديدا ، ويدور الصراع داخله حادا ، لا يمكنه السيطرة عليه كما يعجز عن السيطرة على نفسه . فيخطىء تلك الأخطاء التى تنتهى به إلى السقوط .

والمؤلف يستخدم كل ما أمكنه من وسائل فنية لإظهار هذه الحالة . ومن هذه الوسائل « ابنته سناء » . كان إنكارها جارحا لأبوته ، فقد كانت عامل البهجة الوحيد فى تذكاراته ، وقد استخدمها الكاتب أداة لربط الانفعالات المضطربة فى شخصية البطل . « وسناء إذا خطرت فى النفس انجاب عنها الحر والغبار . والبغضاء والكدر . وسطع الحنان فيها كالنقاء غب المطر » .

ولكن إجفالها من أبيها ضغط على بقية أمل ، وحركه فى دائرة الألم ، وزادت همومه هما جديدا ، فقد كانت الرغبة فى الانتقام من الخونة تنفيسا ؛ أما رفض الطفلة فقد زاد همومه ، وانعكس على سلوكه إحساسا بالضياع . وقد أصبحت « سناء » لازمة « تتكرر فى الرواية مؤكدة تعاسة الوالد » سعيد مهران ويأسه ذكرها فى ثمانى مواقف بالرواية ، عندما قصد الشيخ « على جنيدى » باحثا عن مخرج لكربته « قصدتك فى ساعة أنكرتنى فيها ابنتى » ، وعندما قصد منزل أستاذه السابق « رءوف علوان » « وأنكرتنى ابنتى وصرخت فى وجهى » وعندما فكر فى قتل « نبوية وعليش » ، « ولكن من يبقى لسناء ؟ » ، وعندما كان يحلم بالانتقام من الخونة « نبوية وعليش ورءوف علوان » . وربما

أعد عدته ولكنه - هو - لن ينثنى عن عزمه . ولو عاشت سناء وحيدة العمر كله ، ذلك أن الخيانة بشعة جدا يا أستاذ رءوف » ، وعندما كان يحلم بأنه يجلد فى السجن « ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رءوف علوان فى بئر السلم » .

ومن الوسائل التى استخدمها المؤلف ، سرعة الإيقاع ، والجمل الموجزة القاطعة الحادة . ونلاحظ استخدام كلمات موحية تؤدى إلى تداعى المعانى فيتحرك الحدث بسرعة فائقة ، فالخيانة تعلّم الحذر ، والانتقام يتطلب الدهاء والعمل الخارق للمألوف ، لهذا يغوص كالسمكة ، ويطير كالصقر ، وينفذ كالرصاص :

يقول : ١ - « والخيانة ذكرى كريهة بائدة ، ٢ - استعن بكل ما أوتيت من دهاء ، ٣ - ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران ، ٤ - جاءكم من يغوص فى الماء كالسمكة ويطير فى الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالفأر وينفذ من الأبواب كالرصاص ، ٥ - ومن خلال هذا الكدر المنتشر لا يبتسم إلا وجهك يا سناء ، ٦ - وعما قريب سأخبر مدى حظى من لقياك ، ٧ - عندما أقطع هذا الشارع ذا البواكى العابسة ، ٨ - طريق الملاهى البائدة ، ٩ - الصاعد إلى غير رفعة ، ١٠ - أشهد أنى أكرهك ، ١١ - الخمارات أغلقت أبوابها ، ١٢ - ولم يبق إلا الحوارى التى تحاك فيها المؤامرات ، ١٣ - والقدم تعبر من آن لآن نقرة مستقرة فى الطوار كالمكيدة » .

هذا جزء من منولوج « سعيد مهران » ، خلال مسيره إلى حصن أعدائه . ونلاحظ أنه فى كل عبارة ، يحمل فكرا خاصا ينوء بحمله ، ولذلك يتحرك ليخفف عن نفسه . فالعبارة رقم (١) تذكره بحبه المأساوى لنبوية ، فيرتبط فى ذلك بالخيانة ذات الرائحة الكريهة . والعبارة رقم (٢) تحذير داخلى من سقطة أخرى كسقطته السابقة ، التى أودت به إلى السجن ، بعد تآمر نبوية وعليش سدرة عليه ، والعبارة رقم (٣) تؤكد رغبته فى الانتقام من الخونة بكل الوسائل والطرق ، وقد عبر عن هذا المعنى باستخدام التشبيهات المتتالية لنفسه بالسمكة والصقر ، والفأر ، والرصاص كإمكانات متنوعة للسيطرة فى العالم فى العبارة

الرابعة . وتشعرنا العبارة رقم (٥) بأنه فى قرارة نفسه ينشد الراحة . راحة النفس أو راحة القلب ، فتظهر ابنته « سناء » رمزا للأمل فى السعادة . لكنه يعود إلى الشك فى إمكان تحقق هذه السعادة ، فيقول فى العبارة السادسة انه لا يضمن ذلك ويشك فى تحققها ، فهو يترجم بذلك إحساسه الداخلى بشرور الحياة . والعبارة رقم (٧) يعبر فيها عن كراهيته لذكرياته مع نبوية فيصفها بأنها ذات بواكى عابسة ، ويؤكد هذا المعنى فى العبارة رقم (٨) بقوله « طريق الملاهى البائدة » وما بادت إلا ملاهيه الخاصة ، أيام حبه لنبوية ، فلما خانته كرهها وكره ما يذكره بها ، فالطريق وإن كان صاعدا ، يصعد فى غير رفعة » عبارة رقم (٩) ، صعود فى المكان لا فى المكانة ، وهذا تعبير عن احتقاره ، فيعلن كراهيته له فى العبارة رقم (١٠) مؤكدا هذه الكراهية بطريقة لا تحتمل الشك . ثم يقيم مقارنة بين الخمارات التى أغلقت أبوابها فى العبارة رقم (١١) والحوارى ، فى العبارة رقم (١٢) ، فالملاهى لم يعد لها مكان ، ولا يرتادها أحد ، لأن الناس لا يبحثون عن الترويح والترفيه ، فهم يعيشون فى عصر الكراهية والتآمر والدسائس ، ولذلك يجدون فى الحوارى الملتوية مجالا لعملهم بعيدا عن نور الحياة المستقيمة ، وهذا المعنى نابع من ذكرى القبض عليه للمرة الأولى بفضل مؤامرة الزوجة والتابع . وأخيرا يجد الشر متربصا له فى كل مكان حتى لو كان نقرة فى الطوار أهمل إصلاحها .

فإذا عدنا الى العبارة الأولى وجدنا كلمة « الخيانة » هى الترجمة الدقيقة لمحنة البطل ، وتتجمع حول هذه العبارة التى تمثل « المثير » لحساسية البطل مجموعة الأفكار التى تدور حول الانتقام ، وبالتداعى تقوده الخيانة الى ضرورة الحذر ، ولذلك يتمثل له كل ماهو خارق أو بعيد أو مستعص على المقاومة فيذكر « الصقر ، والرصاص » ، أو الخفى « السمكة والفأر » . وكمقابل للخيانة « الزوجة » ، يستدعى طيف ابنته « الأمل » والنقاء ومع ذلك ينتابه القلق ، فما زالت محنته تؤلمه ، فيتساءل عما يمكن أن يسفر عنه لقاؤه مع الإبنه وينتهى بالتداعى وفى ظروف نفسية سيئة إلى توقع الشر ، ولذلك يرتبط المكان

العابس بالمكيدة ، والدسائس ، والكراهية ، وهى معان يوحى بها قوله عن « الخيانة » .

ومن الملاحظ أن روايات تيار الوعى (تتوارد فيها كلمات موحية يتجمع حولها ما يشبه العناقيد التى يمكن حصرها فى مجموعات تمثل كل مجموعة منها ما يسمى بالموتيف Motif) [١٨] ، كما فى استخدام عبارة « الخيانة » ، أو تذكر الإبنة « سناء » .

بهذا يمكن القول أن « اللص والكلاب » هى أول رواية عربية تنحو نحو بعض سمات تيار الوعى . وقد استعان فيها الكاتب بتكنيك جديد قام على أساس التعبير عن العالم الداخلى للبطل ، عن طريق استخدام المنولوج الداخلى غير المباشر ، واستخدام التشبيه للربط بين الحالة الذهنية والواقع عند الشخصية .

أما فى « ثرثرة فوق النيل » ، فإن الكاتب يستخدم أساليب وطرقا أكثر تنوعا ، وأكبر تركيبا . فالرواية تبدو غير مترابطة ، تخلو من القص ويمتزج فيها العبث بالجد ، بحيث لا يمكن أن نفرق بينهما فى خطين منفصلين . ولإقامة البناء الروائى ، استخدم الكاتب مجموعة من الوسائل والقوالب التى تعرف فى تكنيك رواية « تيار الوعى » ، بحيث يمكن بواسطتها فهم غير المنطقى من الأحداث والمواقف ، كما وضع إطارا يحمل أحداث الرواية فى شكل قابل للتصور والفهم .

وقد استخدم الرموز والدلالات الموحية ، كما استخدم أسلوب التداعى ، وتقديم أنماط من المنولوج الداخلى . واختار بناء الرواية فى مكان واحد يستعيض بوحدته عن غيبة وحدة الموضوع . كما استخدم مجموعة من المؤثرات الموسيقية ، والتاريخية . والرواية بهذا المبنى تعدُّ أكثر روايات نجيب محفوظ تعقيدا ، وهى تعتمد على مجموعة من الاستعارات والتراكيب المجازية .

ولعل الرمز الذى يمكن أن يعين على متابعة الرواية هو تلك النقطة التى بدأ الكاتب من خلالها يقدم شخصية « أنيس زكى » ، الذى تدور حوله الرواية .

إنه إنسان يعانى من الإحساس بفقد القيمة ، والتفاهة ، سواء فى الوظيفة أو العالم المحيط به ، لكنه معلق فى « الساقية » يدور ويديرها فلا تخرج ماءا ويجد البديل ، أو التعويض ، مع جماعة فى لحظات من النشوة الكاذبة ، يضيعونها مع المخدر فى عوامة على النيل . إن الكاتب يقدم صورة رمزية لهذا المعنى فى البيان الذى كتبه « أنيس زكى » وقدمه إلى المدير العام ، فإذا هو ورقة بيضاء كتب عليها : « مذكرة عن حركة الوارد خلال شهر مارس ، مرفوعة إلى السيد مدير عام المحفوظات » . وبعدها فراغ أبيض ، يتخلله أثر كتابة بقلم خال من الحبر ، هو الحقيقة التى يعيش فيها ، فحركة الوارد لا حياة فيها ، كما أن القلم لا حياة فيه . وهذا الجمود أو الجفاف هو مفتاح هذه الشخصية التى تشعر بالظلم والاضطهاد ، لأنها تسعى إلى الخروج من حالة التوقف إلى حالة أخرى . « لماذا تنظر إلى السقف يا أنيس أفندى ؟ » . هو لا يريد أن يجيب لأنه لا يعرف ماذا يقول ، فيعبر باستخدام التداعى عما يجول بنفسه : « وإذن فلتشهد النجوم على ذلك ، حتى الهاموش والضفادع تعامله معاملة ألطف ، أما الحية الرقطاء فقد أدت خدمة لا تتكرر لملكة مصر القديمة » .

إن معاناة « أنيس زكى » ، سببها عدم احترام إنسانيته وإنسانية أقرانه من البشر ، وهو ما يمثل حالة انحطاط حضارية ، فأدنى الحشرات تدرك ما لم يعد يدركه الإنسان من قيم . والكاتب يسوق معادلات كثيرة لهذا الاستخدام الرمزى الذى أشرنا إليه ، ففى اللحظة التى يذهب فيها « أنيس زكى » إلى العوامة ويجلس فى انتظار أصدقائه لتناول الطعام حول المائدة ، يأكل قطعة من « الكستليته » وينظر إلى الجدار الخشبى ويتابع « برصا » زحف مسرعا فوق الجدار ثم انزوى وراء مفتاح الكهرباء ، فيذكره البرص برئيس القلم . ومرة أخرى ينظر إلى العظام المتخلفة من « الكوستليته » ويقول إن المدير العام ، لن يبقى منه ذات يوم عظمة كهذه العظام . ومثل هذه المعادلات الرمزية ، أو اللوازم ، يستخدمها الكاتب ليوجد منطقا ووحدة لما ليس له مضمون محدد .

ويستعين الكاتب بالأنماط التاريخية التى تخلق دلالات خاصة لما يريد أن ينقله إلى القارىء ، ففى غمرة الجلسة فى العوامة يرنو « أنيس زكى » إلى الظلمة ، فيرى حوتا هائلا يقترب ، ويبدو أنه يستعد لالتهام العوامة ، لكنه يتوقف عن التقدم قائلا إنه الحوت الذى نجى « يونس » . والكاتب يستخدم المنولوج الداخلى المباشر فى استرجاع أحداث الزمن الماضى ، فعندما نظرت « سناء » ، إحدى عضوات جماعة « العوامة » ، إلى الليل ، كالهاربة ، طوّق « أنيس » خاصرتها بذراعه كالمعتذر ، واقتحمت رأسه تساؤلات شتى : « هل اجتمع هؤلاء الأصدقاء ، كما يجتمعون الليلة ، بثياب مختلفة فى العصر الرومانى ؟ وهل شهدوا حريق روما ؟ ولماذا انفصل القمر عن الأرض جاذبا وراءه الخيال ؟ ومن من رجال الثورة الفرنسية الذى قتل فى الحمام بيد امرأة جميلة ؟ وما عدد الذين ماتوا من معاصريه بسبب الامساك المزمن ؟ ومتى تشاجر آدم بعد الهبوط من الجنة لأول مرة مع حواء ؟ وهل فات حواء أن تحمل آدم مسئولية المأساة التى صنعتها بيديها ؟ » .

هذه الفترة ، التى تردد فيها « أنيس زكى » ، بين الحاضر والتاريخ ، تحمل بشكل غامض ، وغير مباشر مقارنة بين الإنسان فى العصور التاريخية المختلفة والعصر الذى يعيش فيه ، والناس الذين لا يستفيدون من عبر التاريخ . والاستفهام هنا إنكارى يراد به إثارة ملكة التفكير ، والربط بين العصور المختلفة ، وهو يدور حول دالات متشابهة إيحائية عن دلالات الأنانية والهروب من الواقع الجامد ، إلى تغيير دموى يحظر على ما يعترض طريقه ، فهو بشكل عام غير راض عن الحياة الواقعية العملية خارج العوامة ، ويتقبل حياة العوامة على أنها أمر لا مفر منه ، ولا بديل عنه ، ولذلك يحمل فى نفسه قدرا كبيرا من السخرية لبعض صديقات العوامة ، أمثال « ليلى زيدان » ، العانس التى تنحدر نحو خريف عمرها ، وكانت فى شبابها رائدة من رواد التحرر . وطالبة الجامعة ، الباحثة عن الشهرة بأى ثمن ، ولو كان الدخول إلى العوامة مع الصحفى الشهير ، والمخرج المعروف ، هنالك يكون الرمز الخاص بالمذكرة التى

كتبها لتكون مشروعا لمسرحية كان يريد أن يكتبها ويعبر فيها عن آرائه الخاصة فى أولاء المحيطين به فى هذا المكان الخارج على المألوف ، استمرارا طبيعيا لتيار الوعى .

وتتمثل الخصائص الفنية للمنولوج الداخلى فى ثلاث روايات هى « البحث عن وليد مسعود » ، « إلى الجحيم أيها الليلك » ، و « كانت السماء زرقاء » ومنولوج « وليد مسعود » [1] يطول حتى يستغرق نحو عشر صفحات من القطع الكبير ، ولا يستخدم فيه علامات الترقيم ، ويستخدم حروف الطباعة بالبنط الأسود ، ويبدو كأنه لمؤلف غير معروف ، ولا يفترض وجود سامع ، أو هكذا يتعين علينا أن نفترض ، فالمنولوج يبدأ وينتهى دون تمهل ، أو ربط ببقية أجزاء الرواية . وهو مباشر لأنه قيل بضمير المتكلم . يقول « وليد مسعود » فيما يقول :

« كيس للكتب أخضر بلون الزيت يمتلىء بالكتب والدفاتر وأقلام الرصاص والأقلام الملونة أيام المدرسة يعلق بالعنق وينتفخ تحت الذراع على الخصر بأسراره

---

(١) جبرا إبرهيم جبرا ، البحث عن وليد مسعود . دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ - ط أولى : وليد مسعود مثقف فلسطينى يعيش فى بغداد منذ نكبة فلسطين ، ويعمل بالبنك العربى ، وهو بحكم وظيفته وخبرته ضليع فى شئون المال والثروة ، وإن كان يفيد غيره أكثر مما يفيد نفسه ، فهو بحكم مزاجه ، زاهد . وبعد أن ترك وكالة لأحد أصدقائه ، ترك بغداد واختفى ، وتضاربت الأقوال فى أمر اختفائه ، قيل إنه هاجر إلى كندا ، أو استراليا ، أو عاد سرا إلى بلده فلسطين . آخر أثر له عثر عليه ، هو سيارته ، وبها شريط مسجل عليه آخر كلماته . وقد كانت السيارة على قارعة الطريق الصحراوى الذاهب إلى سوريا ، على بعد نحو خمسين كيلو مترا غربى « الرطبة » . والرواية غنية بالشخصيات ، وفيما عدا المنولوج ، تعتمد على ذكر الآراء المختلفة للشخصيات حول « وليد مسعود » ، كل يبدى رأيه من خلال وجهة نظره الخاصة فى اثنى عشر فصلا ، يتحدث فيها أصدقاؤه ومعارفه من الرجال والنساء ، ومنهم « د . جواد حسنى » ، و « عيسى الناصر » ، و « الدكتور طارق رءوف » ، و « مريم الصفار » ، و « وصال رءوف » ، و « إبراهيم الحاج نوفل » . والذى يعنينا من الرواية فى هذا البحث هو « منولوج وليد مسعود » وهو الذى عثر عليه أصدقاؤه فى مسجل سيارته .

الطفلية كتاب سير الأبطال ؛ أسماء غريبة : هرقل ويوليسيس وأخيل وفطرخلس وفريام ما صدر البيت وقد ولى الظلام هاربا فالشكر لله الأحد شكرا عظيما واجبا أخذت الكيس وأفرغته من الكتب على عتبة الشباك ورحنا أنا وسليمان وعبد نقفز فى الحواكير إلى أشجار الزيتون جداد الزيتون مستمر ونحن نلقط البقايا القليلة التائهة بين الأشواك والحجارة والتراب أو العالقة بالأغصان العالية تهتز وتضطرب والأقدام تتشبث بدراية والعالم كله أشجار زيتون عارية ومثقلة .... » .

وفى هذا الجزء من منولوج « وليد مسعود » نلاحظ ما يأتى :

أولاً : طفولة وليد مسعود فى المدرسة ، وهو يحمل كيس الكتب الكاكى الذى رمز له بأنه فى « لون الزيتون » ، وفيه الدفاتر والأقلام . وهو بديل عن الحقيبة التى يستخدمها أبناء الموسرين من التلاميذ .

ثانياً : ثقافته الغربية فى شبابه ، يدل عليها اشارته إلى كتاب « الأبطال » « لتوماس كارليل » ، وهو يحاول أن يوجد رابطة بين الطفولة وأحلامها ، والرجولة وأبطالها ، تهيئة للذهن لأفعال بعدها فيما بعد .

ثالثاً : صراعه بين نماذج متناقضة من البطولات تمثلها شخصيات « هرقل » و « يوليسيس » ، و « أخيل » ، و « فطرخلس » ، و « فريام » أو « بريام » فهو صراع بين القوة العسكرية « هرقل » ، والمعاناة « يوليسيس » ، والشهامة « أخيل » ، والفداء « فطرخلس » ، والعذاب عند « بريام » آخر ملوك « طروادة » ، الذى سبب له ابنه « باريس » مأساة حرب طروادة ، أو ما حدث أدبيا فى « الالياذة » .

رابعاً : « تبدد الظلام ، والشكر لله الأوحد » ، انعكاس لاختيار « وليد مسعود » طريقه بعد أن قضى فترة طويلة فى الضباب والعذاب والبـ[illegible] عن حل لمأساته الشخصية ، ومأساة وطنه العامة .

خامساً : إخراج الكتب من كيسها ، والقفز بين « الحواكير » أو « البيارات الصغيرة » ، لاقتناص البقايا الباقية من الثمار ، والعالم كله يتحول فى هذه اللحظة الطفولية إلى أشجار زيتون عارية .

وفى مطلع الرواية يروى الدكتور « جواد حسنى » صديق « وليد مسعود » تجربته مع صديقه ويبدأ بقول يشبه إلى حد بعيد ذلك الحلم الذى كان يراود « فرجينيا وولف » فى حالة الكتابة فيقول : « تمنيت لو أن للذاكرة اكسيرا يعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمنى ، واقعة واقعة ، ويجسدها ألفاظا تنهال على الورق » ، وهو يذكرنا بـ « فرجينيا وولف » التى كانت تحاول الإمساك بالذرات المتساقطة على الذهن ، وقت سقوطها ، بالطريقة التى تسقط بها .

ولا شك أن رواية تيار الوعى تختلف عن الرواية التقليدية فى أن أبطالها يحركهم ماضيهم . أو كما يقول المؤلف بلسان « وليد مسعود » ، « نحن ألعوبة ذكرياتنا » ، وهذا الماضى يقفز إلى ذهن البطل بغير ترتيب ، أى بالتداعى ، فحلم الطفولة ينقله إلى حلم الشباب ، والرمز الذى يرد إلى ذهن البطل بالتداعى ، يلخص موقفه الحيوى ، بين (هرقل ، ويوليسيس ، وأخيل ، وفطرخلس ، وبريام) ، وفى خلفية الصورة أشجار الزيتون التى ترمز لوطنه . والمنولوج فى هذه الرواية ، وإن كان يبدو منفصلا من ناحية التكنيك عن بقية أجزاء الرواية ، خلاصة مكثفة لشخصية البطل التى لا يتم التعرف الكامل عليها إلا فى نهايتها . وهذه خاصية أخرى من خواص رواية « تيار الوعى » ، فهى لا تقدم الشخصيات « جاهزة » كالمعهود فى بعض الروايات ، ولكن التعرف على الشخصية ، يتم تدريجيا ومع كل مناسبة يتطور الحدث ويلقى بظلال جديدة على الشخصية الرئيسية . مع التأكيد على أن الرواية كلها تجتمع فى محاولة الكشف عن الماضى المجهول للبطل بعد اختفائه . وفى الروايات النفسية وروايات تيار الوعى احدى مراحلها ، يصعب على القارىء أن يلتقى بالحقيقة كاملة واضحة ، فكما أنه يكد ذهنه فى تجميع أجزاء الشخصية كلما

تطور فى القراءة ، عليه أن يحاول استكناه الحقيقة وكشفها من خلال الإيحاء والمعطيات التى قد لا تكون واضحة وضوحا مؤكدا . وهذا ما يجعل من رواية تيار الوعى أحد الاتجاهات الصعبة ، فإذا عدنا إلى شخصية « وليد مسعود » نجد أن معرفتنا به تتم على مراحل على امتداد الرواية .

وأول بعد نتعرف فيه على « وليد مسعود » أن اسمه « خميس » من بيت لحم وأبوه « مسعود الفرحان » عاد من « بوجوتا » بكولومبيا قبل الاضراب العام فى فلسطين عام ١٩٣٧ بعام واحد ، وأن والده لم يكن ثريا فبدأ إخوته يعملون ليكسبوا قوتهم ، ولكن « خميس » ، الذى أصبح يطلق عليه « وليد » التحق فى بعثة لاهوتية بإيطاليا ، ولم ترقه الدراسة الدينية ، فهجرها إلى دراسات أخرى ، ثم عاد إلى وطنه ليعمل فى البنك العربى . هذا ما نعرفه عن وليد مسعود من منظور « عيسى ناصر » [١٩] صديق أبيه . ونعرف أن « وليد مسعود » من مواليد « برج الجدى » [٢٠] ، وأنه يعتقد أن من يولدون تحت هذا البرج « يكون لهم مظهر خداع يخفى حقيقة شخصياتهم ، فوجوههم رصينة ولحاهم طويلة ، وجباههم عريضة عنيدة ، وما ذلك إلا زيف وخداع لأنهم ماجنون خلعاء تفترسهم لواعج الشبق ، وتلتهمهم نيران الحب ، وكثيرا ما يقعون ضحية شهواتهم الشريرة فيضطرون إلى قتل أنفسهم » . هذا ما ينقله « وليد مسعود » من رأى العالم « فيرميكوس » عن مواليد برج الجدى ، ويتقبل فكرة أن يكون صاحب قوة جنسية وعزيمة كالكبش برضا . كما نعلم أنه صاحب فكر يسارى ، مع أنه طبقيا ، من الأثرياء ، وينقل عبارة « لينين » عن الثورة : « عندما تجد الطبقات السفلى أنها لا تريد الطريقة القديمة ، وعندما تجد الطبقات العليا أنها لا تستطيع الاستمرار فى طريقتها ، عندئذ فقط ، تنجح الثورة » . هذا ما نعرفه من منظور احدى صديقاته « مريم الصفار » ، التى تعطى بعداً آخر عن « وليد مسعود » ، هو أنه « عضو فى منظمة فدائية يتحدث عنها كثيرا ، ولكنه لا يخوض فى الموضوع بالنسبة إلى نفسه . أيقنت من ذلك بعد اعتقاله وتعذيبه على أيدى الصهاينة فى خريف السنة التالية ، بعد احتلالهم الضفة الغربية » ، ويبدو أنه كافح كثيرا فى سبيل تكوين مثل هذه التنظيمات « منذ

خمسة وعشرين عاما ، دعا إلى تأليف جماعات سرية كجبهات الفدائيين اليوم ، ولم يصغ إليه أحد » ، وهو معروف حتى عند سلطات الاحتلال الإسرائيلية ، فقد قبضوا عليه وسجنوه بعد حرب يونيو لعلاقاته بمنظمة فتح ، ولأفعال ارتكبها فلسطينيون منذ عشرين سنة ضد اليهود ، وبالتداعى يتذكر مرة أخرى طفولته كأنه يهرب إليها من واقعه « وصدمة اللكمة على عينيك تعميك للحظتين . ضربنى صبرى بالحجر على وجهى لأننى كسبت منه خمس بيضات ملونات يوم العيد الكبير ، ولكنه ضربنى وهرب ، هناك يهربون . يضربونك ، ويقفون على رأسك ، لأن يديك مقيدتان ، وشعبك مقيد » . أما ما نعرفه من منظور ابنه « مروان » الفدائى المقيم فى معسكر « صبرا » ، أن والده أثار فكرة أن يعود للقتال ، مما ضايق الابن الذى يرى الدور الطبيعى لرجل تجاوز الخمسين هو التمويل والعلاقات الضرورية كخلفية للقتال « عندما كان هنا فى الشتاء الماضى أثار الموضوع مع جماعته ، ثم معى بشكل ضايقنى جدا . العمليات يسبقها تدريب شاق . وهى تحتاج إلى شباب يستطيعون الركض ، والقفز ، والجوع ، والتحمل . وأبى يتوهم أنه ما زال الفتى الذى كان قبل خمس وعشرين سنة . قلت له : إن كنت تريد الانتحار ، فابحث عن وسيلة أخرى ، فغضب لقولى وتشاجرنا ، وشتمنى وعاد إلى بغداد » .

لكن الرواية توحى بشكل غير مباشر ، أن « وليد مسعود » قد حقق ما يريد ، وانضم إلى المقاتلين ، ففى المشهد الختامى لإحدى العمليات الفدائية بقرية « رامات يوسيف » ، واسمها العربى « أم العين » ، بعد أن ينتهى الاقتحام ، يسمع مروان صوتا يصيح محذرا . ويعلق على الصوت الذى أثار انتباهه بقوله « وامتلأ الفضاء العريض بوجه واحد هائل . وصحت : « أبى ... أبى ... » ولم يسمعنى أحد » . وهذه أقوى إشارة إلى المكان الذى أرتحل اليه « وليد مسعود » .

وفى رواية « إلى الجحيم أيها الليلك » ، الراوى يقوم بعملية تذكر لماضيه منذ الطفولة إلى شبابه . بل إن طفولته هى المؤثر الفعال لكفاحه فى شبابه . والذكريات تتداخل ، ولهذا فالنقلات سريعة ، وغير منضبطة ، وغير متوافقة . فهو يتذكر طفولته وحبه للفتاه « دنيا » . ولكن الفتاه هاجرت من وطنها بعد النكبة وأصبحت لاجئة ، وهو لا يكف عن الفعل فى سبيل استردادها . أما الفعل ، فهو الالتقاء باليهود للدفاع عن قضيته ، ومن اليهود السيدة « روت » التى هربته فى سيارتها ليتكلم عن قضيته فى حلقة « أنباء سام » التى تديرها فى « تل أبيب » ، ومن اليهود « ايلانة » التى فقدت حبيبها « أورى » فى حرب الأيام الستة ، وما زالت تتوقع عودته وتحرص على الموعد الدائم معه فى مقهى « كسيت » بشارع « ديز نجوف بتل أبيب » ، ومن الفعل العمل الفدائى ضد الدولة العبرية .

والرواية منولوج طويل يتداعى إلى ذهن الراوى فى عملية بحثه الطويل لاستعادة حبيبته « دنيا » ، وفى لقاء مع اليهودية « ايلانه » فى المقهى كان موضوع الحديث « أورى » الغائب . فيدعى الراوى أنه يعرفه ، فقد دله على عنوان كان يسأل عنه ، لكن « ايلانه » تقول « إنها » العنوان الذى « دلك » عليه ، فأورى لا يعرف عنوانا « سواى » . ويتفقان على لقاء لمناقشة قضيتهما « استعادة أورى الغائب ، واستعادة دنيا الغائبة » . والراوى يهيىء نفسه للحوار المنتظر ، ويعد الحجج التى يدافع بواسطتها عن نفسه إذا ما أثير موضوع « اختفاء أورى » أو « قتله » :

« (١) فى الساعة السابعة ينبغى أن أكون فى « كسيت » . (٢) ايلانه نفسها ضربت هذا الموعد . (٣) لدى كلام كثير أقوله لها . ولدى صمت كثير أقوله لها . (٤) أحس بمسئولية خاصة تجاه « ايلانه » . (٥) لقد فرضت على « ايلانه » ، وشغلتنى بها رغم انشغالى الجارح بحبيبتى اللاجئة « دنيا » . (٦) حضور ايلانه حكم على « دنيا » بالغياب . (٧) دنيا هى همى الأكبر ، ومع ذلك . ومن أجل « دنيا » ، ومن أجلى شخصيا تثيرنى أمور « ايلانه »

هذه (٨) تراها تتهمنى فى قرارتها بقتل « أورى » . أنا لم أقتل « أورى » . نحن قتلنا معا برصاصة واحدة لم تكن تلك الرصاصة من هنا . كانت تلك رصاصة قراصنة العصر ، ولصوص العالم القديم الغارب . كانت تلك رصاصة أعداء الإنسان ورسل الهمجية . (٩) نحن العرب لم نقتل « أورى » (١٠) رصاصة حملها « أورى » عبر البحار قتلتنا معا . أوهموا « أورى » أنه لا يمكن أن يعيش إلا بموتى ، فمات هو قبل أن يستوعب استحالة موتى . (١١) يجب أن تعرف « ايلانه » هذه الحقيقة وإلا فسنقتل مرارا . أنا و « أورى » ، سنقتل مرارا ما لم تعرف « ايلانه » هذه الحقيقة . سأقول لها كل شىء . سأصارحها بكل مخاوفى [٢١] .

وهناك بالطبع ايهام متفق عليه ، هو الذى يقوم على أساسه الفن بشكل عام . ويتمثل الإيهام هنا فى الحديث عن المنولوج الداخلى المباشر بأنه لا يفترض تدخل المؤلف ، ولا يفترض ، كذلك ، وجود السامع . وهذه العملية لا يبررها إلا إعادة التأكيد على أن الفن يقوم أساسا على الإيهام . هناك فى الواقع مؤلف يخطط لشخصياته ويخترع خطوط حركتها ، ويقدمها إلى القارئ من خلال سلسلة من الروابط نسميها الأحداث ، أو السرد الروائى ، أو التداعى ، أو أى طريقة تربط بين المؤلف وما يدور فى ذهنه ، وبين القارئ المتلقى ، والوسيط بينهما وهو العمل الفنى . وفى منولوج « سميح القاسم » ، يتحول الفكر الذى يدور فى ذهنه إلى فن باستخدام تكنيك خاص بتيار الوعى هو التداعى . لذلك تحرر الكاتب من الترتيب المنطقى للأحداث . والبناء التقليدى للشخصيات . فهناك فكرة واحدة تقفز إلى بؤرة شعور البطل الراوى ، ثم تختفى بعد أن تكون قد أحدثت تأثيرها المطلوب بما أعطته من « إشارات » ذات إيحاء خاص ، وتحل فكرة أخرى ، وهكذا . وفى النهاية يتكون إحساس عام بالقضية التى يواجهها البطل . وهو احساس تثيره تلك الذكريات التى تداعت إلى ذهن البطل منذ طفولته : حبه لدنيا . نزوح اليهود إلى دياره . دفاع العرب عن فلسطين . قيام الدولة العبرية . دفاعه عن أرضه . المؤتمرات التى تعقدها جماعات متعاطفة مع

الفلسطينيين داخل إسرائيل . الضباب الذى يعيش فيه ويمزقه . الواقع التعس الذى هو أدنى من السجن . الانضمام للفدائيين . البحث عن حل لاستعادة « دنيا » ... وغيره . أشياء تتداعى إلى ذهن البطل بلا ترتيب ، فإذا حاولنا أن نعيد ترتيب ما يدور فى ذهنه ، من خلال الاقتباس السابق من منولوج البطل الراوى ، فقد تزداد الرواية وضوحا :

فى العبارة الأولى « فى الساعة السابعة ينبغى أن أكون فى كسيت » ، تتمثل رغبة الراوى الملحة فى لقاء « ايلانه » ، وفى العبارة الثانية « ايلانة نفسها ضربت هذا الموعد » دفع لتهمة ربما توجه إليه ، أو إحساس داخلى بنفى أى علاقة مع « عدوه » ، عن أسباب اندفاعه للمقابلة ، ولذلك يفسر سبب المقابلة فى العبارة الثالثة « لدى كلام كثير أقوله لها » . وفى العبارة الرابعة «أحس بمسئولية خاصة تجاه « ايلانه » ، تعبير مباشر عن حسن نيته تجاه «ايلانه » وتعبير عن موقف متحضر نحو عدوه ، وإمكان التفاهم ، إن حدث ، وتمهيد لما سيوضحه عن موت حبيبها « أورى » ، وربما تبريره كذلك ، مع أن أحدا لم يبرر طرد « دنيا » ، ولذلك يعود ليدفع تهمة ربما توجه إليه عن ضعفه نحو « إيلانه » ، فيقول فى العبارة رقم خمسة « لقد فرضت على « ايلانه » وشغلتنى بها رغم انشغالى الجارح بحبيبتى اللاجئة « دنيا » . هذه الجملة تحتاج إلى تحليل خاص من حيث المعنى [1] . وفى العبارة السادسة ، يزيد

---

(١) ماذا يقصد بقوله إنه قد فرض عليه أن ينشغل بايلانه ، رغم انشغاله بحبيبته اللاجئة دنيا ؟ هل يقصد أن انشغاله بايلانه - التى يمكن أن تكون رمزا لإسرائيل - هو المفتاح لاستعادة « دنيا » ؟ ربما . هل يقصد أن انشغاله بايلانه سببه أنه يريد أن يبرئ ذمته من قتل حبيبها « أورى » ؟ . ربما ولكن لماذا يحس أن عليه أن يفعل ذلك ؟ . هل كان أحد من أعدائه قد حاول أن يتحمل مسئولية طرد « دنيا » . هل يجدى ابراء ذمته نحو « ايلانه » فى المساعدة على استعادة المنفية « دنيا » ، وإقامة مجتمع قائم على التسامح ، ونبذ الخلاف ، ونسيان مآسى الماضى ، والحياة فى سلام ؟ . إن الانشغال والاهتمام ، لا يكونان إلا نتيجة لحب كبير ، أو حقد كبير ، أو خوف كبير . والراوى بدا رجلا متحضرا ، يعبر بموضوعية وحياد عن موقف غير حضارى فى جذوره .

الموقف وضوحا بالمقارنة بين الفتاتين ، وإظهار موقفة الذى غاب طويلا « حضور « ايلانه » حكم على « دنيا » بالغياب » .

هذا هو تكنيك التداعى فى رواية تيار الوعى . فالبطل فى هذه الرواية أشبه ما يكون ببندول الساعة الذى يتحرك بين طرفين . ويجب أن يكون تحركه دقيقا لئلا يفشل . ولأنه يريد « دنيا » ، يتحرك نحو « ايلانه » ، ولأن تحركه نحو « ايلانه » يثيرالريبة ، لذا يدفعه ذهنيا ويبرره . وفى الوقت نفسه يبرر لقاءه بـ « ايلانه » بأنه من أجل « دنيا » فيستمر قائلا فى العبارة السابعة : « دنيا » هى همى الأكبر ، ومع ذلك ، ومن أجل دنيا ومن أجلى شخصيا تشيرنى أمور « ايلانه » . أى أنه يقصد أن لقاءه مع ايلانة هدفه إنقاذ دنيا ، وإنقاذ نفسه بالتالى . فهو ودنيا حقيقة واحدة انشطرت إلى شطرين . ثم يعود إلى إيلانة مرة أخرى . إنه فى الواقع مهتم بها بطريقة غريبة ، وكأنه مسؤول أمامها شخصيا عما حدث لحبيبها ، فإيلانة هى المحكمة ، والقاضى ، والادعاء ، وبيدها مفتاح تجريمه أو أبرائه . فى هذه المحكمة يقف الفلسطينى - الذى لم يسم نفسه طوال الرواية - حزينا مدافعا عن براءته بكل قدراته » تراها تتهمنى بقتل « أورى »؟ أنا لم أقتل أورى . نحن قتلنا معا برصاصة واحدة . لم تكن تلك الرصاصة من هنا . كانت تلك رصاصة قراصنة العصر ولصوص العهد القديم الغارب . كانت تلك رصاصة أعداء الإنسان ورسل الهمجية » . هكذا جاءت العبارة رقم (٨) محاولة لتصور ما يمكن أن تواجهه به عند لقائهما ، ومحاولة للرد عليه والدفاع عن نفسه . بل إنه وصل إلى قمة التسامح وقمة التحضر عندما قال : « نحن قتلنا برصاصة واحدة » . فهو قد استطاع أن يتجاوز محنته ويرى طرفى القضية ضحايا . ويستشهد على هذا باستقراء التاريخ . وتوظيف التاريخ جزء من عملية التركيز الشديد للموضوع وإبعاده عن التفاصيل التى تنشأ عن شرح الأسباب والمسببات . « نحن قتلنا برصاصة واحدة » . هكذا أحال الفكرة إلى جذورها التاريخية ، ولم يتخل عن ايقاع اللحظة التى يحسم فيها قضيته . ثم يترك التفسير للقارئ ولا يحدده .. إن تعليل هذا يرجع إلى رغبة الكاتب فى

توسيع المعنى واعطائه شمولا أجمل من حصره فى حقيقة محددة واقعة . « كانت تلك رصاصة قراصنة العصر ولصوص العالم القديم الغارب » هى نظرة حضارية للموضوع ، ولنا أن نتصور قراصنة العصر ولصوص العالم القديم . أما لصوص العالم القديم فهم الأوروبيون فى مرحلة تخبطهم فى ظلام عصورهم الوسطى ، عندما كانوا يقطعون البحار على سفن المسلمين التجارية ، مما كان سببا فى فتح جزر أوروبية لإحكام السيطرة وتأمين الحياة المدنية بين ثغور المسلمين فى مغرب العالم الإسلامى ومشرقه .

وقد يكون لصوص العالم القديم هم الصليبيون القادمون من أوروبا كذلك لاستعمار الشرق . فلهؤلاء سابقة فى احتلال قطعة من وطنه هى « بيت المقدس » ، وتجاهل كل الحقوق الخاصة بأصحاب هذه الأماكن ، حتى أجبرهم القائد المنتصر على الخروج .

أما قراصنة العصر ، فلا تفسير لهم إلا الاستعمار الإنجليزى الذى مهد لقيام « إسرائيل » ، أو المهاجرون اليهود الذين أخذوا الوطن وطردوا سكانه ، أو هما معا .

ونلاحظ مسحة من التفاؤل فى موقف الفلسطينى يدل عليها استعماله لكلمة « الغارب » فى العبارة التى تحتها خط . ومع أن الكلمة تنسحب على العالم القديم ، فإنها تعطى شمولا للمعنى باستخدام العطف بالواو .

وفى موقف آخر يتبين مدى ما يقوم عليه فكر الإسرائيلى ووعيه من خطأ فى إدراك الحقائق . فى لحظة رائعة يتقابل العدوان وجهاً لوجه . كلاهما مصاب يبحث عن مأوى . بعد معركة بين المتخاصمين يتوارى الفلسطينى فى ظل شجرة يضمد جراحه ، فإذا « أورى » والدم ينزف من ثقوب فى ثوبه يبحث عن مأوى لتضميد جراحه ، فالتقيا . حيّاه الإسرائيلى فحيّاه ، وطلب شربة ماء فأعطاه . حدثه عن هتلر ، فحدثه عن هتلر وموسولينى ودير ياسين ، ولكنه فاجأه بسؤال أدى إلى هذا الحوار المتداعى السريع :

– لماذا أطلقت عليّ الرصاص ؟

– لأنني أكرهك

– لماذا تكرهني ؟

– لأنني أكرهك

– هل حاولت ولو مرة واحدة أن تعثر على جذور الكراهية ؟

– تكرهني لأنني أحب « ايلانه » (٢٢) .

هذا هو السبب « إسرائيل أو ايلانه » إنهما نفس الشيء . لكن الفلسطيني يجيب اليهودي كأنما يناجي نفسه :

– « أنا لا أعرف أيلانه . أعرف « دنيا » وأحبها . ولا تنس أنك دمرت حبنا . فلماذا لا ترى أنها الفتى المسكين أنني أملك كل المبررات للدفاع عن حبي ، وأنك لا تملك أي مبرر للدفاع عن كراهيتك ؟ » .

الإسرائيلي أوري لا يجيب على السؤال السابق لأنه لايعرف كيف يفكر . فيصرخ كشريط مسجل « دنيا هذه التي تتحدث عنها لا وجود لها البتة . الحقيقة الوحيدة هنا هي ايلانة » .

وعلى الرغم من أن الفلسطيني صرخ كالمعتوه حزنا على الإسرائيلي « أوري » الذي مات بعد أن أنهى جملته السابقة مباشرة ، تظل القضية قائمة ، فكل إسرائيلي « أوري » . ولأن القضية لم تحل حتى تلك اللحظة ، يظل الفلسطيني يبحث عن « ايلانه » ليتفاهما ويقنعها . ولهذا السبب لن يلتقيا لأن طريق التفاهم بينهما مقطوع ، فكل منهما ينتمي إلى عالم مختلف . لن يلتقيا ولو اتفقا على اللقاء . ففي الموعد المحدد ، تمام السابعة ، يذهب الفلسطيني إلى نفس المكان في الموعد المحدد ، لكن « ايلانة » لم تكن موجودة :

– « أين ايلانة ؟ تسأل أين ايلانة ؟ كانت هنا في الساعة السابعة . سألت عنك وانتظرتك . ثم يئست منك وعادت من حيث أتت .

- كانت هنا فى الساعة السابعة ؟! لكننى هنا قبل السابعة .. ماذا حدث لك ؟

- ماذا تقول ؟ حين حضرت ايلانة قبل ساعات عديدة كانت الساعة السابعة ، هكذا أشارت ساعتها . سألت أكثر من زبون عن الوقت ، وكانت كل الساعات متوافقة . حتى ساعة يدى أشارت آنذاك إلى السابعة .

وألقى صديقنا العزيز نظرة خاطفة على ساعة يده . وقبل أن يواصل الحوار معى عاد من جديد وحدق فى ساعته مفغور الفم :

- يا إلهى . أى شيطان يدير هذه الساعة . قبل ساعات عديدة أشارت الساعة إلى السابعة . وها هى الآن تشير إلى السابعة . هذا غير معقول . لا شك فى أن شيطانا ما يسكن هذه الساعة اللعينة » .

أين الحقيقة فى هذا الأمر ؟ . أهو غير معقول كما يرى « الجرسون » ؟ أو هو فعل الشيطان ؟ .

إنه ليس كذلك ، فلا هو غير معقول ولا هو من فعل الشيطان ، إذا أمكن العودة إلى معنى « الزمن » فى العصر الحديث بعد ظهور النظرية النسبية وما أصبح يطلق عليه « الزمان النسبى » . إن اليهودية والفلسطينى لا يعيشان فى زمن واحد . كما أن الزمن المطلق لم يعد له وجود . إن الزمان النفسى يحدده ما فى داخل الإنسان وما يعتمل فى صدره من عواطف وانفعالات ومشاعر متباينة فالحب والكراهية ، واليأس والأمل ، والتفاؤل والتشاؤم ، والتعاسة والسعادة ، والليل والنهار ، كلها أمور تتفاوت ، ويتفاوت معها الإحساس والشعور . وقد يمر على الإنسان دهر كاللحظة ، وقد تمر لحظة ثقيلة كالدهر . فالفلسطينى يعيش الليل والإسرائيلية تعيش نهارها ، ولذلك لن يلتقيا ، فكل منهما يعيش نصف حياة فقط . ولهذا لا يتفق توقيتهما ، هناك توقيتان للساعة السابعة ، أحدهما يحسبه من يعيش نهاره ، والآخر يحسبه من يعيش ليله . ولهذا لا يلتقيان . الإسرائيلية قد تكون حضرت فى السابعة ، والفلسطينى قد يكون حضر فى

الساعة السابعة كذلك ، ولكنهما لن يلتقيا لأن أحدهما يرمز إلى المشرق والآخر يرمز إلى المغيب أو النهار والليل . « والجرسون » يدهش لأنه لا يعرف فارقا بين الليل والنهار ، فالعمل عنده مستمر ، أو أن الحياة مستمرة أمامه ، تدور ويدور معها لا يفرق فيها بين ليل ونهار .

فالكاتب قد استخدم عملية التناقض الزمنى ليعبر به عن التناقض الموضوعى بين طرفى المشكلة ، دون الولوج إلى تفاصيل وتفسيرات تبعد القارىء عن الجو العام للرواية .

وهناك ملاحظة ثانوية تفيد فى توضيح الرواية ، تتعلق باستخدام الرمز أو الإيحاء . وتتمثل فى اختيار أسماء الشخصيات . ومن الواضح أن الكاتب يختار أسماء شخصياته ليحقق بها قدرا من الإيحاء أو التفسير . فالفلسطينية المنفية اسمها « دنيا » والدنيا لا يقصد بها الكون أو الأرض ، فالبطل ، فى هذه الحالة ، يعيش فوق أرضه وإن اختلفت الأسماء ، ولكنها هذه الدنيا التى يراها كل إنسان من خلال ممارسته لحياته بشكل طبيعى ، فيرى فيها سعادته أو شقاءه . أحلامه أو ذكرياته . هى عالمه الوجدانى أو الشعورى أو النفسى الذى يحيا فى ظلال وجوده . و « دنيا » منفية ، لذلك يعيش الفلسطينى غريبا منفيا فى دنيا أخرى بعيدة عن دنياه . ومن الأسماء الرامزه أيضا « حسن الكسيح » الذى تركه النازحون أمانة عند من بقى فى الوطن . فى البداية كان اهتمام الناس به قويا ، ثم بدأ حماسهم يفتر ، ثم أصبح لعبة يتسلى بها الصغار ، ثم يعذبونه . و « حسن » يواجه أذى الصغار بما يناسبه ، فى بادئ الأمر ، من لوم واحتجاج ، ثم يتغير « حسن » ويتطور إلى الغضب والصراخ ، إلى الشتيمة ، إلى الضحك والبكاء ، إلى الغناء واللامبالاة .. حتى فاحت رائحة موته . وهو رمز للفلسطينى « الكسيح » الذى عاش فى ذهول المحنة ، ثم بدأ يتغير ويتطور حسب ما تسفر عنه الأيام ، ثم يموت . وموته إيذان بحياة جديدة يشير إليها الراوى أثناء تشييعه إلى مقبرته : « فجأة ، سقطت خرقة صعقتنى .. خرقة لبلكية .. يا إلهى ! كم تشبه هذه الخرقة ثوب « دنيا » .. لعل حسن المسكين

تشبث بثوب « دنيا » ليصرفها عن الرحيل فأصرت ورحلت تاركة فى قبضته هذه الخرقة من فضلة ثوبها » .

ومن أمثلة استخدام نوعين من حروف الطباعة ، والتقنية السينمائية ، والمعادلات الموضوعية ، واللوازم الإيحائية التى تربط المستويات المتباينة للأحداث ، رواية « كانت السماء زرقاء » لـ « اسماعيل فهد إسماعيل » ، الذى يصرح بأسباب استخدام حروف الطباعة المختلفة [1] . ويرجعها إلى زيادة الإيضاح ، وهو اعتراف ضمنى بالغموض الناشئ عن أسباب كثيرة ، سبق الحديث عنها ، وخلاصتها أن رواية تيار الوعى ، تفتقر إلى الوحدة الموضوعية التى تمكن الكاتب من اختيار نقطة للبداية يرتفع معها إلى قمة الحدث ، ثم يبدأ تدريجيا الهبوط إلى حل الحدث أو إلى النهاية . فالكاتب هنا لا يبدأ من البداية ، ولا يعرف أين ينتهى . بل إن الزمن أصبح ضيقا فى هذه الرواية . إلى درجة مذهلة . فالرواية تدور فى لحظة ، ولكنها لحظة شديدة الكثافة بحيث تضع القارئ فى قلب المشكلة . وبدلا من المقدمات السردية ، تغمر الرواية القارئ بالتفصيلات الحاضرة أو« الآنية » التى يندمج فيها الزمان والمكان ، لأنها تعبر عن حالة شعورية فياضة تبدأ بعد محاولة هروب فاشلة انتظارا للحظة التالية التى يتوقع فيها الهاربون القبض عليهم حيث يساقون إلى قدرهم ، أو ينجون بجلودهم ويعودون إلى حياتهم . وبين اللحظة الأولى التى حدثت وانتهت ، واللحظة الأخرى المتوقعة تدور الرواية . فى هذه اللحظات الفارقة التى زرع فيها الهاربون على آخر حظ لحدود بلادهم بعد محاولة الهرب الفاشلة ، يكون التداعى . إنها حالة عصبية لا يمكن للعقل أن يسيطر عليها ، أو يمنطقها ، أو حتى يواجهها ، فلم يكن بد من انطلاق الوعى الآخر أو الباطن .

---

(١) اسماعيل فهد إسماعيل ، كانت السماء زرقاء ، ص ٢٤ . يقول : من أجل زيادة الإيضاح عملنا على أن يكتب التداعى الذى يرد ذهن البطل والتداعى الذى يرد عن طريقه بحروف بارزة .

ويجب التأكيد على أن الرواية ذات طابع شديد الخصوصية ، تقوم على مجموعة كبيرة من المعادلات الصعبة المتشابكة تقدم ، بشكل ما ، المحتوى الذهنى الشديد الحساسية للبطل الذى لا اسم له .

وسنحاول أن نقوم بتجميع صورة البطل من خلال المعلومات المتناثرة على امتداد الرواية ، قبل الحديث عن عملية التداعى ، حتى يكون الحديث عما يدور فى ذهن البطل مرتبطا بنوع من المعرفة مع البطل .

هو هارب [1] بين مجموعة من الهاربين فى نقطة بعيدة عند طرف الحدود . وهذه النقطة التى توقفت عندها رحلة الهروب ، تبدأ منها رحلة جديدة هى مرحلة المواجهة . أما الهاربون فيتراوح عددهم بين خمسة عشر رجلا وعشرين ، ولكنهم يتناقصون حتى يصبحوا اثنين ، هما البطل الراوى ، وضابط معلق على الأسلاك الشائكة بعد أن أصابته رصاصة فى إليته أعجزته عن الحركة . هو ضابط سابق أطاح به الانقلاب العسكرى الجديد ، وأصبح مطلوبا بتهمتين ، الأولى أنه من رجال النظام السابق ، والأخرى أنه قتل الجنود الثلاثة الذين أبلغوه بالانقلاب وما يحدث له بعد ذلك من تقاعد وتخل عن المراكز التى كان يحتلها فى النظام السابق .

إنهما اثنان ، أحدهما مدنى هارب من واقع حزين مر ، والآخر « عسكرى » هارب من مصير يلقاه عادة من دارت عليهم الدائرة ، وهذه هى المعادلة الأولى فى سلسلة المعادلات التى ترسم شخصية البطل ، وتبنى عليها الرواية .

أما المعادلة الثانية ، فهى تلك العلاقة الغريبة بين الهارب المدنى وامرأتين إحداهما زوجته ، والأخرى حبيبته ، ولكل منهما تناقضاتها مع نفسها ، وتناقضاتها معه . وأغرب هذه التناقضات أنهما تحبانه حبا قويا ، لكن هذا الحب من جانبهما ، لا يمنعه من طلاق الأولى ، وفض بكارة الثانية ، والهرب ، أو محاولة الهرب من كلتا المرأتين معا .

---

(١) أوضحت الرواية أن البطل كان ينوى الهرب إلى ايران ، وزمن أحداث الرواية هو عام ١٩٦٥ ، ويشير الكاتب إلى هذا التاريخ بقوله فى المقدمة ، ص ١٣٨ : « بعد أن تعرضت قوى الخير للابادة » .

والحق أن هذا البطل قد فرضت عليه امرأة لا يعرفها ، إذ أنه كان مشغولا بأخرى ، يحبها ، ويفضل أن يظل مرتبطا بها برباط عاطفى لا شرعى . لكن الأسرة - وللأسرة سلطان فى مجتمع محافظ - رفضت الاعتراف بشرعية العلاقة ، وإمكان استمرارها لسببين هما أن الفتاة التى يحبها عجفاء ، فهى غير مرغوب فيها كامرأة ، فى عرف أهله . والثانى أنها على غير دينه ، فهى ليست مسلمة . ولم يستطع الحب أن يدافع عن نفسه فسقط ، وجاء دور الأب - والمجتمع منذ البداية أبوى - ليفرض على ابنه الفتاة التى ينبغى أن يرتبط بها برغم أنه لا يحبها ، بل لا يعرفها . وعلى الرغم من أن الابن رفض فكرة الارتباط بمن فرضها عليه أبوه ، فإن الأب لم يرعو وإنما سار فى اجراءات الربط بين ابنه وتلك الفتاة التى لم يرها ولم تره ، وعند عقد القران يرفض الابن الحضور فيقوم الأب بعقد القران على الفتاة نيابة عن ابنه ، ثم يفعل أبوها الشىء نفسه ، وبعد ذلك يسجلان العقد باسميهما فيصبح الفتى زوجا للفتاة دون أن يسبق ذلك أى صلة من صلات الود والتقارب . وبعد أسبوع من القران يبدأ التعارف بين الزوجين وينتهى إلى بيت الزوجية ، لا بقوة حب نما بينهما ، ولكن بسلطان الجنس واندفاع الشباب ورغباته ، فقد كان الجنس مشتعلا فى البداية ، فأعمى الفتى عن تناقضاته مع زوجته ، ولكنه هدأ بعد عودته فبدأت العاطفة تتململ ، وراح العقل يفكر ، فكانت الأزمة بينهما ، تلك الأزمة التى انتهت بالطلاق .

وأما المعادلة الثالثة ، فتتم من خلال الربط الذكى ، بين تطور علاقة البطل مع زوجته وصديقته ، وبين ما يدور على الشاشة فى سينما الرافدين فى أحد أفلام شارلى شابلن الصامتة . هذا إلى جانب مجموعة من الدلالات الرمزية كان الكاتب يلقيها هنا وهناك ، ويتداخل فيها القصد الواقعى بالقصد الإيحائى . فالضابط الهارب المعلق على السلك الشائك الذى يأكل الفجل ولا يجنى منه إلا الغازات هو أحد هذه الدلالات ، عندما يعلق زميله على إحساسه بالألم فى معدته بقوله : « أنت اخترت نوع الطعام الذى تأكله ، لهذا عليك أن تتحمل نتيجة الوجبة التى أكلها طموحك الزائف » . فالموقف يبدو واقعيا لإنسان

لا يجد ما يأكله فيأكل ما يجده ، ولكن عبارة « الطموح الزائف » تجعل للمعنى دلالة أخرى غير الدلالة الواقعية المباشرة ، فالفجل لا يمثل طموحا زائفا أو حقيقيا إلا إذا كان رمزاً لشئ ما . وهو ما نجده فى متابعة الحديث فيقول : « ولكنك ماذا فعلت ؟ قتلت جنودا ثلاثة أمروا بالقبض عليك ، تماما كما أفكر الآن بضربى معدتى للتخلص من آلام الغازات » .

فالفجل لم يعد طعاما يتقوت به ، وإنما أصبح رمزا للوجبة التى يصعب هضمها بلا ألم . هو القتلى الذين قتلهم الضابط الهارب ساعة ابلاغه بالنبأ ، ثم بدأ يعانى احتمالات القصاص .

واستخدام التداعى فى هذه الرواية يتم بشكل تلقائى إلى حد كبير . بدءاً من لحظة الفشل فى الهروب إلى عبادان بإيران ، والتوقف عند آخر نقطة من أرض بلدة تطل على نهر شط العرب ، وتهدده طلقات حرس الحدود تحصد الهاربين . فى هذه الحالة العصبية كان لا بد للعقل أن ينطلق ، ولا بد أن تكون انطلاقته إلى شىء مبهج يعوضه عن جثوم اللحظة وآلامها ، فكانت ذكرياته المتخبطة أول حالة من حالات التداعى : « كان ثوبها أزرق ضيقا يبرز مفاتن صدرها وفخذيها حدث ذلك قبل يومين .... » (٢٣) .

وربما يدل هذا التداعى على الندم ، لأنه رفض أن يسمع إليها وهى التى حاولت أن تمنعه من الهرب إلى حد أنها أعطته أقصى ما يمكن لامرأة أن تعطيه . بقية الحوار يتم فى موضع آخر بالكتاب « لن أعود إلى البيت إلا بعد أن تعدنى بالعدول عن الهرب إلى إيران » . أجبتها :

- « لا أستطيع وعدك » .

توقفت عن السير . كنا قد حاذينا القاطرات الحديدية الصدئة .. - « أرجوك ! .. أتوسل إليك ! » . أنا بقيت على اصرارى .. « لا » .. - « من أجلى : - أنا أحبك ! » . فأجبتها : - « وأنا أحبك لكن سأذهب » . أمسكت برأسى ، قبلتنى بقوة .. - « أرجوك ! » بدأ الدم يغلى فى جسدى .. - « من أجلك

أثور على العالم ، ولكن ليس على قرارى الأخير ! » . عادت تقبلنى بأشد .. - « أنا أحبك ! » وبكت .. - « لا تفسدى جمالك بالبكاء ! » جففت دموعها .. - « سأكون كلى لك إن لم تذهب ! » (٢٤) .

ولكنه وعدها بالعدول عن السفر ، وكان يعرف أنه يكذب ، فحاول الهرب ، لكنه فشل . أما هذه التى منعته من السفر ورمز لها بثوبها الأزرق الضيق الذى يبرز مفاتن صدرها وفخذيها ، فهى الوجه الآخر لواقعه المريض اليائس . إنها الأمل الذى يحلم به ولا يثق بتحقيقه . لذلك يهرب منها دائما ، وتلاحقه دائما ، تحاول أن تخفف عنه أزمته . تفهم سر الخلاف مع زوجته لتتجنبه . تلعب دورها فى سبيل إبرائه من آلامه الزوجية والعاطفية والنفسية . هو يعانى من زوجته إهمالها مشاركته فى الاهتمامات فتعطيه الاهتمام . تقرأ كراساته التى يخفيها فى مكتبته وتناقشه فى قصصه التى يكتبها . هو يعانى من زوجته حالة الخمول والثبات وعدم التغيير ، وتأتى ذات الثوب الأزرق ، المدرسة بإحدى المدارس لتحاول أن تثير فيه من جديد الإحساس بالتغيير والجمال من خلال مناقشاتها المستمرة ودفاعها المستمر أحيانا وإحساسها بالمسئولية أحيانا ومدحه بكلمات مثيره لغروره مثل « أنت إنسان خاص » لتحيى فيه إحساسه بإنسانيته ، وهو الإحساس الذى أوشك على اقتلاعه من عالمه والإطاحة به بعيدا . إنها تعمل على تحسين أحواله العائلية ليبقى وزوجته أو واقعه ، تعمل دائما على منعه من الهروب منهما ، فمن تكون هذه ؟ ومن تكون تلك ؟ .

الواقع أن هاتين المرأتين ليستا سوى رمزين وضعهما الكاتب ليقدم من خلالهما تصوره للقصة ، وهو تصور سياسى ، فالزوجة هى النظام القائم المفروض بشكل ما عليه . وهو يفرض بقوة القانون وبقوة وجوده ما يشاء ، والإنسان يرفض واقعه لأنه يشعر بأنه مظلوم فيتمرد . تقول الزوجة « طلقنى وسأضع يدى على الجزء الأكبر من راتبك . الدين والقضاء إلى جانبى » والدين والقضاء هما النظامان اللذان يحكمان العلاقات بين الناس فى المجتمع . بل إنها تهدده بإسقاط الجنين الذى تحمله لأنها لا تحبه ، تهدده بالانتحار بشرب زجاجة من

النفط ، ولكنها لا تنفذ تهديدها لأنها تجد فى اللحظات الأخيرة أنها ترضيه بهذه الطريقة فتكف عن محاولة تحقيق ما تريد لئلا يكون فى ذلك تحقيق لارادة يتمناها بدوره . ولذلك تعيش تعيسة وتعذبه معها . هو فى النهاية سيطلقها وينهى الموقف ويحرمها من كل شئ بالهروب ، ولكن ذلك لا يتم لأنه لن يهرب ، كما أن الخوف من مضايقاتها بإقامة العلاقة الجديدة مع قريبته ذات الثوب الأزرق التى تمثل الوجه الآخر من الشخصية أو السعادة كما يحلم بها على الأرض . لكنه مصر على الهرب لأنه يجد أن هذه المرأة التى تحمل كل إمكانات السعادة لن تمكنه من نيل شىء مما يتمناه فى حياته ما دام هذا العسكرى الهارب على قيد الحياة .

إن هذا العسكرى أو الضابط السابق المضروب بالرصاص والمعلق على سلك شائك فى نقطة على الحدود يجب أن يموت إذا كان من اللازم أن ينثنى الآخر عن الهرب ويعود إلى من تحبه ، ولكنه لا يقتل هذا الضابط وإلا أصبح فى نظر نفسه على الأقل قاتلا ، كما أنه لا يستطيع أن يساعده فى الذهاب إلى أقرب مستشفى لإخراج الرصاصة وتطهير الجرح لأنهم سيقبضون عليه ويرحلونه إلى حيث يلقى جزاءه ، فهو إنسان لا يملك المقدرة على الاستمرار حيّاً بلا إرادة ، كما أنه فقد ماضيه وأصبح بلا مستقبل ، وحاضره مريض ، ولذلك يشعر هذا الضابط أنه لا قيمة له فيلح على صاحبه الهارب ألاّ يهرب وأن يعود إلى من أحبته ووهبته السعادة ليستأنف معها حياته . وإذا كان الشرط الوحيد لإثناء الهارب عن تنفيذ خطته هو موته فإنه يرحب بأن يموت لتعيش هذه المرأة الوفية الجديرة بالحياة مع من أحبت .

وفى القصة إيحاءات كثيرة ترمز إلى سخرية الكاتب من رتابة الحياة وسطحيتها والاهتمام بالمظاهر دون الجوهر عند ذهابها إلى سينما الرافدين يقول إنه لم ير هذه السينما من قبل ، فيسمع من يجيبه بأنها نفس السينما القديمة لكنها جددت وأعيد افتتاحها ، فيعلق على هذا قائلا : « إذن فالمادة الخام هى هى . الجوهر هو هو .. تبدلت الأسماء ، وزوق المظهر الخارجى بألوان رخيصة . واقع ما قبل سنوات هو واقع اليوم » .

وعندما يبدأ العرض بفيلم من أفلام الدعاية يعلق بقوله : « هم دائما يدعون إلى الأحسن » .

والكاتب يعتمد على استخدام تكنيك السينما أو المونتاج ، ليربط بين المعادلات التى أشرنا إليها باستخدام القطع المفاجىء ، والارتداد ، فالقصة تبدأ بحالة الهروب الفاشلة ، ثم يتم قطع السرد لندخل فى ذهن الهارب المدنى بطل الرواية ، ونحيا جزءا من قصته مع صاحبته ذات الثوب الأزرق . ثم نعود إلى واقعه ، فنجده يسمع صوتا يأمره بالهرب . لكنه يصر على توضيح أنه ليس متهما ، ويتوقف فيرى الأمر ، فإذا هو الضابط المشبوح على السلك الشائك مصابا . يدور بينهما حوار يتداخل فيه الماضى والحاضر ، أو الواقع والحلم ، أو التاريخ أو الذكرى .

ويميز الكاتب بين السرد والذكرى « التداعى » باستخدام نوعين من الحروف هى الحروف العادية للسرد ، والحروف السوداء الثقيلة للتداعى ، ويستخدم فنية المونتاج السينمائى ، للربط بينهما عن طريق استخدام القطع المفاجئ . والدخول فى حدث جديد ، ثم القطع مرة أخرى والعودة إلى الحدث السابق ، ثم قطع جديد .. وهكذا . وهذه الطريقة مرهقة لذهن القارئ فضلا عن أنها تحتاج إلى تركيز شديد ، لأن القارئ يشعر أنه يقرأ قصتين فى آن واحدا ، كما أنهما منفصلتان، والرباط بينهما غيرمرئى ولا واضح ، ولكنه بعيد ، هو المعادلات الموضوعية ، واللوازم الإيحائية التى تربط المستويات المتباينة للأحداث ، ومنها استخدام شخصية شارلى شابلن كمعادل رمزى للبطل يوضح أو يزيد غموضا - أحيانا - العلاقة بين البطل والزوجة والحبيبة . كما فى اللقطات التالية :

(١) « ركز عينيه على شارلى شابلن وهو يسير منفرج الساقين » وتمثل هذه اللقطة رمز الحبيبة ، التى كانت تسير منفرجة الساقين بعد أن فض بكارتها فى الطريق عند محطة القطار القديمة بالبصرة .

(٢) شارلى شابلن يطلق سائلا أسود من مضخة صغيرة فى يده على وجوه المارة معيدا بذلك تمثيل حركته وهو يقوم بضبط صمامات داخل المعمل » . فيعلق البطل على ذلك بقوله : « أنا أيضا أطلق إنسانية سوداء فى وجوه الآخرين .

(٣) شارلى شابلن تجرى عليه تجربة الأكل عن طريق آلة مبتكرة « إناء الحساء دلقته الآلة على ثيابه » فيعلق على هذا بأن فتاته ناضجة للأكل كذلك بعد أن يتطلع إلى نهديها المتململين داخل الثوب الأزرق .

(٤) شارلى شابلن يهرب من رجل الأمن . امرأة مكتنزة تطلب اليهم - بالإشارة - الإمساك به « وهو تعليق على الصراع بينه وبين زوجته بعد طلاقهما وإصرارها على أن يوصلها إلى بيت أبيها ، فى نفس الوقت الذى بدا ذاك الصراع كأنه مطاردة جنسية له ، « اذهب بى إلى بيت أبى » . ابتعدى عنه . أنا غريب عنك . لكنها ألقت بالطفلة على الأريكة وتشبثت بى . أصبح جسدها يلامس جسدى . الدين لا يسمح .

والرواية تبدأ من نقطة ما من التطور ، هى النقطة التى تلى نهاية الحدث أو الختام ، وفى الرواية تكون هذه النقطة هى البداية . لا بمعنى أنها بداية الرواية فحسب ، ولكنها بداية النظر من جديد إلى الأحداث الماضية ، على ضوء العلاقة الجديدة بين الهاربين ، العسكرى والمدنى ، وما يسفر عنه التقارب بينهما من إعادة نظر فى الحدث الروائى . وهذا لا يعنى أن الرواية ، التى بدأت بعد أن انتهت أحداثها ، تعود وتستقيم فى السرد مرة أخرى فى خط نام متطور ، فنحن نواجه فى كل لحظة ، بتقدم إلى الأمام ، وتقطع أحداث وتفاصيل ، ثم نفاجأ بأننا نعود مرة أخرى إلى نقطة ما لم نكن قد مررنا عليها بحسب التطور التدريجى المفترض . إنها أشبه ما تكون بغرفة ذات أبواب متعددة متداخلة ، لا ندرك بالضبط أى باب نلجه لنصل إلى الخارج ، ومع ذلك نلج أبوابا كثيرة ، بعضها نكون قد مررنا عليه من قبل دون أن ننتبه إليه ، وبعضه لم نكن نتوقع

ولوجه بسرعة ، ولكننا نفاجأ فى النهاية بأننا وصلنا إلى الخارج . هذا هو ما يجعل الكاتب يتحرك إلى الأمام ، وإلى الخلف ، ليلقى مزيدا من الضوء ، كلما أدرك أن هذا ممكن . وعلى سبيل المثال ، نرانا أمام خلاف زوجى لا نعرف كيف بدأ وعلى أى صورة ينتهى ، فنجد أن الموقف بين الزوجين متأزم إلى درجة التدهور :

« زوجتك مجنونة . هى لا تريد لك الاختلاط بأى إنسان آخر . كنت أعلم بأنك ستثور يوماً فتحطمها على أن لا تحطم نفسك » ، أما قصة هذه الزوجة التى استحالت الحياة معها ، فإننا لا نتعرف عليها إلا بعد ذلك بستين صفحة كاملة ، وقبل ختام القصة بثلاثين صفحة . زوّجها له أبوه ، بعد أن رفض فكرة الزواج من فتاة أخرى ، غير العجفاء ، التى كان على علاقة بها . « بعد عقد القران بأسابيع استطاعت أمى إقناعى بمحاولة الاختلاط بها . فإن لم تعجبنى » سنجد لك حلا .

وليس الهدف من عمليات الارتداد ، وعدم اعطاء كل المعلومات دفعة واحدة إثارة صعوبات فى وجه القارىء ، أو إحداث غموض لديه ، وإن كانت كلتا النتيجتين واردة عن غير قصد ، ولكن الكاتب يعطى من المعلومات بقدر ما يسمح الموقف ، ويدخر بعض المعلومات ، لحين الحاجة إليها . إنه لا يقدم عملا روائيا جاهزا ، ولكنه يبنى العمل من خلال رؤية مفترضة لذهن متوتر قلق لا يستطيع أن يكون مرتبا مسلسلا منطقيا مع نفسه ومع الآخرين ، ولذلك اختار ذهنا متعبا متوترا ، لئلا يحدث فى العملية الإبداعيه ما يمكن أن يقال عنه تصنع ، هو ذهن البطل الهارب ، العاجز عن مواصلة الهرب ، أو العدول عنه فهو فى موقف سئ يائس ينتظر الخطر ويحيطه الخطر بالفعل ، فلا يجد مفرا من الاستسلام لضغوط اللحظة ، فكانت هذه الرواية .

أما رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح ، فتعد من روايات « تيار الوعى » على الرغم من تداخل بنائها الفنى بين السرد والتداعى ، وهى

قضية فنية . ونلاحظ أن السرد لم يخضع لقواعد المنطق التقليدى ، كما أن الرواية ألغت الزمن الواقعى ، واستعاضت عنه بما يمكن أن يطلق عليه « الزمن النفسى » . فالحدث الروائى يبدأ من نقطة معينة ، ولكنه لا يتقدم فى تسلسله الواقعى ، بل يتحرك الحدث بالقدر الذى يريد الراوى أن يظهره دون مراعاة الترتيب والتسلسل ، كما أن الراوى يقدم لنا معلومة جزئية عن شخصية «مصطفى سعيد » مثلا ، ولا يستكملها إلا بعد عدة فصول ، وعلى ألسنة عدد من الشخصيات يدلى كل منهم بشئ عنه حتى تكتمل صورته أو تقترب من الاكتمال .

خذ مثلا كيف يرسم الراوى صورة « مصطفى سعيد » منذ عاد إلى بلده من بعثته إلى أوروبا بعد غياب سبعة أعوام . إنه يلفت نظره من بين المستقبلين من أهل القرية ، ويفرض نفسه على ذهن الراوى فيسأل عنه ، فتكون أولى محاولات التعريف به متمثلة فى آراء أهل القرية الذين يعد الراوى واحدا منهم :

« غريب جاء منذ خمسة أعوام اشترى مزرعة وبنى بيتا وتزوج بنت محمود . رجل فى حاله » . وقول آخر : « جاء إلى البلد منذ نحو خمسة أعوام واشترى أرضا تفرق وارثوها ولم تبق منهم إلا امرأة فأغراها الرجل بالمال واشتراها منها » . طول إقامته فى البلد لم يبدر منه شئ منفر ويحضر صلاة الجمعة فى المسجد بانتظام ، يسارع بذراعه وقدحه فى الأفراح والأتراح » . « مصطفى رجل عميق » .

هذه هى آراء والد الراوى ، وجده ، وصديقه محجوب فى مصطفى سعيد ، على التوالى . وهى أول الملامح التى تعرفنا بشخصيته ، إضافة إلى ما قدم الراوى من وصف مظهره : « رجل ربعة القامة ، فى نحو الخمسين أو يزيد قليلا شعر رأسه كثيف مبيض ، ليست له لحية ، وشاربه أصغر قليلا من شوارب الرجال فى البلد » ثم يلخص مظهره بقوله « رجل وسيم » .

والمؤلف يدخل إلى شخصية مصطفى سعيد بطرق مختلفة أولاها عن طريق « صفات » لفتت انتباهه ، وفرضت نفسها على ذهنه حتى راح يسأل عنه ، فتكون إجابة من سئلوا هى الطريقة الثانية فى النفاذ إلى شخصية البطل .

والكاتب يهيئ القارئ للدخول والنفاذ إلى هذه الشخصية بإيحاءات سريعة عابرة ، ولكنها مؤثرة . ثم يطلعه بسرعة على بعد من أبعاد مصطفى سعيد هو أنه صاحب رأى وأنه قاطع كالسيف . عندما يسأل الراوى عن دراسته ويعرف أنه نال الدكتوراه فى الأدب ، يقول معلقا على هذا بشكل استفزازى « نحن هنا لا حاجة لنا بالشعر ، لو أنك درست علم الزراعة أو الهندسة أو الطب ، لكان خيرا » . هو شخصية واعية بذاتها ، كما أنه عارف يميز بين العلوم والتخصصات ويحدد حاجات مجتمعه منها : « الزراعة أو الهندسة أو الطب » . وهذا ما يجعل منه شخصا غير عادى . وعندما يزداد فضول الراوى وينزلق ليسأل مصطفى سعيد عن نفسه يفاجئه بقوله : « جدك يعرف السر » . ومرة أخرى يقدم بطله بطريقة الإيحاء . نحن لم نتعرف عليه تعرفا حقيقا . ما زلنا ندور حوله كما يدور المؤلف نفسه حوله . فى أمسية شرب « مصطفى » أكثر مما يجب فسقط عنه القناع فإذا هو رجل يعرف الإنجليزية ، ويجيدها ، وينشد قصائد بانجليزية سليمة . وعندما يفاجأ الراوى بهذا الجانب فى شخصيته يتساءل عنه فلا يرد ، وإنما يدفعه باحتقار وينصرف . ويظن الراوى أنه واحد من الرجال الذين أصيبوا بانفصام الشخصية ، لكنه يجد فى بطله من الوعى بذاته ما يبعد عنه هذا الخاطر وهنا تجىء بقية التعريف بالشخصية ، من الشخصية ذاتها . إن مصطفى يحكى عن نفسه نيابة عن الراوى فيما يشبه الاعتراف ، أو التذكر فنلتقى مع بقية شخصية البطل .

هذه هى الطريقة التى استخدمها الكاتب فى تقديم شخصية بطله . لم يلجأ إلى السرد المباشر بل استخدم طريقة تعد جديدة فى أدبنا الروائى ، وإن لم تكن جديدة فى الرواية الغربية ، إذ كتب بها من قبل كثيرون منهم « هنرى جيمس » وهى استخدام « الاستنارة » المتبادلة بين الشخصيات ، فالراوى ، ثم أبوه ، ثم

جده ، ثم محجوب ، يتحدثون عن « مصطفى سعيد » ، ثم يتحدث « مصطفى سعيد » عن نفسه ، وعن الجد ، ثم يكشف جانبا من شخصيته أمام زوجته حسنة بنت محمود ، وتأتى « حسنة » لتكمل شخصية « مصطفى سعيد » وتنيرها ، ويأتى الراوى ليلقى الضوء على رجال القرية : الجد ، ومحجوب ، وود الريس ، و « بنت مجذوب » . ثم تأتى « بنت مجذوب » لتكشف بجرأتها رجال القرية ، وتعرى شكلها الظاهر ، وهكذا تتم الرواية عن طريق عمليات الاستنارة المتبادلة بين الشخصيات ووسيلتها تقطيع الحدث واستخدام المونتاج .

فى الجزء الخاص بالاعتراف وهو الفصل الثانى من الرواية نتعرف على البطل فى فترة بعثته إلى (لندن) وتجاربه مع ثلاث من نسائها ، والمأساة التى انتهت بسجنه سبع سنوات فى لندن يعود بعدها إلى السودان . ومن خلال بعض المقتطفات من تذكره نتعرف على أهم مكونات شخصيته وجوانبها الخفية :

(١) « أنت يا مستر سعيد إنسان خال تماما من المرح » .

(٢) « قال لى ناظر المدرسة وكان انكليزيا : « هذه البلد لا تتسع لذهنك ، سافر . اذهب إلى مصر أو لبنان أو انكلترا . ليس عندنا شىء نعطيك إياه بعد الآن » .

(٣) « كان كل همى أن أصل إلى لندن ، جبلا آخر أكبر من القاهرة ، لا أدرى كم ليلة أمكث عنده » .

(٤) حلمت أننى أصلى وحدى فى جامع القلعة . كان المسجد مضاء بآلاف الشمعدانات ، والرخام الأحمر يتوهج ، وأنا وحدى أصلى . واستيقظت وفى أنفى رائحة البخور ، فإذا القطار يقترب من لندن » .

« وحملنى القطار إلى محطة فيكتوريا وإلى عالم جين موريس » .

فى العبارة الأولى التى قالتها له « مسز روبنس حرم مدير المدرسة الانجليزية التى تعلم فيها أثناء وجوده فى القاهرة ، يرتسم أول ملمح من ملامح

« مصطفى سعيد » ، وهو الجدية التى تصل إلى درجة الصرامة ، وهى صفة يتميز بها عادة من يتهيأون لمهام عظيمة . وهذه العبارة قريبة جدا من عبارة قالتها له إحدى زميلاته الانجليزيات هاجية : « أنت لست إنسانا أنت آلة صماء » . لأنه لم يكن متفرغا إلا « ليأخذ » ، يبنى نفسه ، لذلك لم يكن على استعداد ليفعل ما يفعله الناس عادة من تبادل للمشاعر الإنسانية .

وفى العبارة الثانية الاعتراف بتفوقه العقلى ، على لسان ناظر المدرسة الانجليزى ، الذى دفعه إلى المعرفة فى بلاد أغنى .

أما العبارة الثالثة ، ففيها حرارة اندفاعه ، وتعطشه للمعرفة ، ولذلك يصف لندن بأنها جبل آخر أكبر من القاهرة ، أى جبل يسعى لاجتيازه وقهره ، وهنا نتعرف على جانب من شخصيته المتحدية ، وهذا الجانب ، وهو التحدى ، يميز صفة أساسية من صفات البطل .

أما العبارة الأخيرة فهى إشارة واضحة إلى معاناته النفسية ، وإحساسه الشرقى الداخلى الذى سيطر عليه طوال الراحلة إلى لندن ، ورمز إليه بآلاف الشمعدانات التى تضىء المسجد ، ورائحة البخور التى تملأ أنفه ، هذه الدلائل التى استشعرها وهو فى طريقه إلى لندن ، ربما تكون سبب مأساته ، فكما يمكن أن يكون الإحساس الشرقى رمزا للروحانيات ، التى تقابل الماديات الغربية ، يمكن كذلك أن يكون رمزا للمرارة التى يعانى منها المستعمر – نحو من يستعمر بلاده ، ولذلك عقب على ذلك بقوله إن القطار حمله إلى عالم « جين موريس » ، لا لندن . ففى « جين موريس » تجسدت كل التحديات الحضارية التى تمثل الغرب ، وهى أول امرأة قابلها فى لندن ، وطاردها ثلاثة أعوام حتى قبلت أن تتزوجه لأنها تعبت من مطاردته . لكن الزواج لم يكن موفقا فتحولت حياته إلى قطعة من الجحيم .

إن المؤلف حريص على أن يسبغ على بطله صفتين ، هما البطولة ، والإيحاء الرمزى بأصالته الشرقية . أما البطولة فتتمثل فى المواقف التى يمر بها منذ

طفولته وتفرض عليه أن يقرر بشأنها فيقرر بشأنها ولا يخيب ظنه [1] . بل إنه يجد من أمه ، التى ترتسم كشئ هلامى غير مجسد تشجيعاً وتأييدا لا يتمشيان مع عواطف الأم وخشيتها عادة على ابنها ، وبخاصة إذا كان صغيراً ، ويتيماً فى الوقت نفسه ، فهو لن يجد عوضاً عن أبيه ، وهى لن تجد عوضاً عنه إذا ضاع . مع ذلك تقول له : « لو أن أباك عاش . لما اختار لك غير ما اخترته لنفسك . افعل ماتشاء . سافر أو ابق . أنت وشأنك . إنها حياتك ، وأنت حر فيها » . ويتمثل كل معونتها له فى صرة لا نعرف ما فيها ، ولكنه كل ما يمكنها أن تساعده به . ثم تنقطع صلتها بعد ذلك ولا يلتقيان . كأنها وجدت لتقول له هذه الكلمات وتمضى ، وكأنها وجدت ليكون لهذا الصبى جذور تربطه بوطنه، عندما يفكر فى العودة . هى أم روحية تبارك ولا تشارك ، وهذه إحدى الصفات الأساسية فى هذه الشخصية .

وأما الإيحاء الرمزى ، فيتمثل فى طريقة ممارسة ذلك الإنسان لحياته ، سواء فى غربته أو بعد عودته . ولنترك مرحلة الغربة الآن لننظر فى عودته إلى وطنه . هل ذهب إلى دار أهله ؟ إلى بيته ؟ ولكل إنسان بيت ، ولو لم يبق فيه أحد . كلا .. لكنه يركب القطار ، وفى إحدى المحطات يتوقف فتعجبه البلد ، فينزل ويتخذ فيها مسكناً وزوجة ، وينجب أولاداً ويعيش بين أهلها . وعندما يموت أو يرحل بشكل ما لا يذهب ذهاباً عادياً ، وإنما يحتفل الكون برحيله . النيل يفيض ويغرق الأرض ، فيخرج من داره على الرغم من تحذير زوجته من خطر الفيضان ، ويطمئنها بأنه يجيد السباحة ، ويذهب ولا يعود . و لا تطفو جثته مع القتلى فى مثل هذه المناسبات ، وإنما تختفى بدورها ، فتدور الظنون حول تماسيح النيل التى تنتشر هى الأخرى فى النيل فى مثل هذه الأوقات ، وما يمكن أن يكون قد جرى

---

(١) ومن نماذج اتخاذ القرار ذهابه إلى المدرسة دون استئذان فى وقت كان التعليم أشبه بالسجن فى إثارة الخوف والفزع عند الناس . واتخاذ قرار السفر للتعلم فى الخارج فى وقت كان سنه صغيراً . مما أدهش قساً يسافر معه فى القطار . ثم السفر بعيداً للتعلم فى إنجلترا دون التفكير فى الرباط العاطفى الذى يشده نحو أمه .

بينه وبينها من صراع ، ونهايته . هو غير عادي في حياته ، وغير عادي في مماته ، ولا شك أن وراء هذه الغرابة أسباب أهمها أن تجعل من « مصطفى سعيد » بذرة تنتشر في كل الأرض وتهيئ للتغيير .

إن الكاتب لا يترك « مصطفى سعيد » يتذكر ويروى القصة حتى النهاية ، فهو يعرف متى يتوقف ولماذا . أما متى يتوقف ، فإنه يتوقف في اللحظة التي ينتهى عندها إلقاء الظل الكبير على أرض الواقع بعد اطلاعنا على تجاربه النسائية وما انتهت إليه من محاكمة [1] ، وما دار في المحاكمة من تناقضات بين المدعى والدفاع . أمور يبدو ظاهرها رحمة وباطنها عذاب ، يتوقف عندما تتبلور شخصية مصطفى سعيد . القوة التي تفتقر إلى السكينة الروحية والنفسية ، التي حملت من الرغبة في الانتقام أكثر مما حملت من الرغبة في الإدراك والفهم . إنه عقل شرقي ذاهب إلى هناك ليثأر ، لا ليتغير . ولذلك قال عنه القاضي الانجليزي قبل أن يصدر الحكم في « الأولد بيلي » : « إنك يا مستر مصطفى سعيد ، رغم تفوقك العلمي ، رجل غبي . إن في تكوينك الروحي بقعة مظلمة ، لذلك فإنك قد بددت طاقة يمنحها الله للناس . طاقة الحب » [2] .

أما لماذا يتوقف التذكر ، فلئلا تتحول الرواية إلى اعتراف طويل يفقد تأثيره الدرامي . إن هذه الرواية تعتمد على بناء يشبه إلى حد كبير البناء الموسيقي ،

---

(١) وقد حوكم مصطفى سعيد بتهمة قتل « جين موريس » « وأن همند » ، « وشيلا جرينوود » و « إيزابيلا سيمور » ، وهن نساء تعرف عليهن أثناء وجوده بلندن ، ولكنه لم ينجح في أن تكون علاقته بكل منهن علاقة متوازنة ، فانتهت بالفشل . ويجب أن نضع في اعتبارنا المغزى الذي ترمز اليه علاقاته النسائية ، فهن رموز للحضارة الغربية التي سقطت صريعة العنف والسيطرة مما أدى إلى استحالة قيام علاقة سوية بين طرفي الصراع .

(٢) الرواية ، ص ٥٨ ، ويؤكد هذه الفكرة كذلك قول بروفسور ماكسويل فستركين أيام تتلمذه عليه في أكسفورد : « أنت يا مستر سعيد خير مثال على أن مهمتنا الحضارية في أفريقيا عديمة الجدوى ، فأنت بعد كل المجهودات التي بذلناها في تثقيفك كأنك تخرج من الغابة لأول مرة » . ص ٩٦ ، ٩٧ .

فيها اللحن الأساسى هو « مصطفى سعيد » ، وتنويعات على اللحن تعطيه البعد الثانى ، الهارمونى تناغم أو تبرز اللحن الأساسى وتعمق تأثيره فى النفوس . لقد كان « مصطفى سعيد » فى لندن هو الشرق فى مواجهة الغرب ، لم يزل مصطفى سعيد مثالا للشرق ، فهو لم يتخلص تماما من شرقيته - التى تمثل هنا الانتقام - ولذلك وصفه القاضى بالخواء الروحى . والمعادل « لمصطفى سعيد » على مستوى البيئة الأصلية هم كل سكان القرية الذين يعيشون حياتهم التقليدية ، ويأتى مصطفى سعيد بعد تغيره ، ليحدث فيهم ما يريد من التغيير ، الذى يعمق الإحساس بالبيئة ، ويهيىء الذهن للمأساة القادمة على الطريق .

القرية برجالها ونسائها ما زالت تعيش كما كان يعيش الأسلاف ، تفكر كما كانوا يفكرون ، تعمل كما كانوا يعملون ، تعشق كما كانوا يعشقون . وتزيل الشيخوخة أحجبة الحياء - والشيخوخة قد تكون رمزا لشيخوخة الحياة - فكل رجال القرية شيوخ . الذين هم على حافة الموت يعيشون على الذكريات ، وهى من هذه الزاوية تمثل مسحة من التفاؤل بالقادم الجديد ، الذى لا يمثله فى الرواية إلا رجل واحد من رجال القرية هو « محجوب » نصف المتعلم الذى يشارك بدور إيجابى فى حل مشكلاتها .

فى القرية نلتقى بالحاج « أحمد » شيخها وكبيرها يتحلق حوله جماعة من رجالها ونسائها هم ود الريس الذى يقترب من السبعين ولا يمل الحديث عن النساء ، و « بنت مجذوب » المرأة العجوز التى أباحت لها شيخوختها أن تجالس الرجال فى القرية ، وتشرب الدخان والشراب ، وتتحدث عن أزواجها السابقين بلا حياء . « وبكرى » الفتى المشغول بجمع المال ، والراوى . وفى هذه الحلقة التى تمثل ، على نحو ما ، المجتمع بشكل عام ، ينصبّ الاهتمام كلية على أمور متعلقة بالجنس تذيب رتابة الحياة . فيها المبالغة ، وفيها الصدق ، وفيها لمسات خفيفة من النقد الخاص بالعادات الاجتماعية المتصلة بختان البنات . وفيها الشخصية الحقيقية للمجتمع ، الذى تتمثل فيه السيادة المطلقة للرجل . ولعل الجدل الطويل حول الجنس ، الذى يكشف شخصيات الحاضرين فى حلقة

الحاج أحمد ، تعرية لهذه العقليات التى لا تستطيع أن تواجه التغيير الذى حدث فى المجتمع ، والذى تمثله بشكل رائع « حسنة بنت محمود » السودانية التى تزوجها مصطفى سعيد فأصبحت بزواجه شيئاً آخر : « كل النسوان يتغيرن بعد الزواج لكنها هى خصوصا تغيرت تغيرا لا يوصف . كأنها شخص آخر . حتى نحن أندادها الذين كنا نلعب معها فى الحى ، ننظر إليها اليوم فنراها شيئا جديدا ، هل تعرف ؟ كنساء المدن » .

لقد استطاع مصطفى سعيد بعد زواجه من « حسنة » أن يجعل منها شيئا آخر . شيئا أفضل يعبر عنه الراوى بأنه شىء جديد كنساء المدن . وعلى الرغم من أن استخدام كلمة « كنساء المدن » قد لا يكون بالضرورة مدحا ، فكثيرا ما ينظر الأدب إلى المدن على أنها غابة العلاقات الإنسانية ، ومكان الضياع والصراع غير الإنسانى .. فإن العبارة هنا تعتمد على تشبيه غايته المدح ، وهو ببساطه يعنى الرقى والتهذيب ونبذ وحشية الحياة البدائية : « ود الريس يعرف حسنة بنت محمود منذ كانت طفلة . هل تذكرها وهى طفلة شرسة تتسلق الشجر وتصارع الأولاد ؟ كانت وهى فتاة تسبح عارية فى النهر . ماذا جدّ الآن ؟ »

أما أنها كانت تسبح عارية فذلك أمر طبيعى لطفلة شرسة تعيش فى بيئة بدائية . أما الذى جد ، فهو ذلك التغيير الذى أحدثه فيها مصطفى سعيد . الذى جعلها ترى الأشياء من زاوية جديدة ، ترتفع على أقرانها ، ترتفع حتى على أهلها وكل قريتها ، ترى الحياة كما كان يراها « مصطفى » بقدر ما تسمح لها إمكانياتها . هى باختصار تحولت من فتاة بدائية متوحشة ، إلى فتاة متمدنة متحضرة . ومن هذه الزاوية تأخذ « حسنة » إشعاعها الرامز إلى السودان ، فترتفع من شخصية روائية إلى رمز . لقد فرضت الأحداث أن تكون هكذا . لقد كانت امرأة من النساء عندما تزوجت البطل ، لكنها أصبحت مثلا للروح الجديدة بعد موته . إنها تحافظ على ميراثه من الضياع وترفض احتمالات ثراء أوسع لو اقترنت بود الريس ، الذى طلب يدها من أهلها فأبت ، فعاد يطلب يدها من الراوى الوصى على أولادها ، فأقسمت لتقتلنه وتقتل نفسها ، إن هو

أصر على الزيجة . هى لم تعد امرأة عادية ، وإنما بدأت تتخذ شفافية الرمز . وعلى الرغم من أننا لا نريد أن نسبق الأحداث ، فإن استكمال هذا الجانب يلقى ضوءا باهراً على البطل كذلك . لقد أصر ود الريس على الزواج من حسنة لمجرد أنها رفضته ، واستيقظت فى إصراره وعناده ، كل القيم التى يعارضها « مصطفى سعيد » بحكم تكوينه الجديد ، وتتبناها من بعده « حسنة » السودان القديم الذى يرمز إليه « ود الريس » يواجه الحداثة . الشرق يواجه الغرب بشكل عام ، ويرتد إلى العنف القديم ويتحصن بالتقاليد والعادات والأعراض ، ويلغى العقل والإرادة ، بل يلغى الدين كذلك . هى ثورة ، ولكنها ثورة رجعية أشبه ما تكون بصحوة الموت . لا بد أن يتزوج « حسنة » ، ولن يتزوج « حسنة » ، وإذا فرضت الأوضاع الخاطئة نفسها عليها سترفضها وإن ضحت بنفسها . هى تعرف أن كل القرية تقف وراء « ود الريس » ، وأنها تقف وحيدة ، والراوى أصبح محايداً بعد أن ضربه « ود الريس » بتهمة العمل على منع الزواج ، لأنه يريدها لنفسه .

« ود الريس الذى يبدل النساء كما يبدل الحمير . يجلس أمامى الآن ، وجهه مربد وجفناه يرتعشان ، وقد عض شفته السفلى حتى كاد أن يقطعها » « سأتزوجها . لن أتزوج غيرها . ستقبلنى وأنفها صاغر . هل تظن أنها ملكة أو أميرة ؟ الأرامل فى هذا البلد أكثر من جوع البطن » . « اسأل نفسك لماذا ترفض بنت محمود الزواج . أنت السبب . لا شك أن بينك وبينها شيئا . ما دخلك أنت ؟ أنت لست أباها ولا أخاها ولا ولى أمرها . إنها ستتزوجنى رغم أنفك وأنفها . أبوها قبل وإخوانها قبلوا . الكلام الفارغ الذى تتعلمونه فى المدارس لا يسير عندنا . هذا البلد فيه الرجال قوامون على النساء » .

لقد هزم ود الريس . انتصرت عليه حسنة دون أن يدرى ولم يعد هناك إلا أن تعلن الانتصار . ود الريس هزم فى اللحظة التى تعلق فيها بحسنة ، ولم تكن حسنة كبقية الحمير التى يبدلها ود الريس . لقد استعصت عليه فطعنت كبرياءه ولذلك يرتعش جفناه ويربد وجهه ويعض شفته السفلى . وعندما يثور ويعلن

إرادته التى لا يقف فى وجهها أحد ، إنما يعلن هزيمته أمامها . ونفس منطقه يهزمه . الأرامل فى هذا البلد أكثر من جوع البطن . ومع ذلك تفعل فيه أرملة واحدة ما لم يحدث له من قبل مع العذارى ، وتجعله يخرج عن هدوئه واتزانه ليثأر ويتحدى . وهى ليست أميرة ولا ملكة ولكنها تعز عليه عز الملوك ، وتترفع عنه ترفع الأميرات . وأما الاتهام الذى يرميه فى وجه الراوى فتأكيد على فقدانه توازنه ، بعد الضربة القاصمة التى وجهتها إليه بنت محمود عندما رفضته . وأخيرا يأتى التحدى الحضارى والوقوف أمامه بكل ما يملكه الفكر المتخلف من قوة : « الكلام الفارغ الذى تتعلمونه فى المدارس لا يسير عندنا . هذا البلد فيه الرجال قوامون على النساء : « نعم إذا كان التعليم سيفسد العادات والأخلاق فهو مرفوض ، وهو يفسد الأخلاق ولا شك ، هكذا يرى ود الريس المتخلف في بنت محمود رمز التحضر والحداثة .

والحقيقة أن « بنت محمود » كما رسمها الكاتب فى روايته ، امرأة كغيرها من النساء ، وما يمكن استشعاره من شخصيتها ليس كثيراً ، فهى فى النهاية : أرملة تحمل عبء ولدين وتحمل على كتفيها ذكرى زواج كبير . من خلال ملاحظات قليلة تتحول حسنة إلى ظل كبير ، يحق له أن يسكن إلى جوار الزوج الراحل .

« قامة ممشوقة تقرب من الطول . ليست بدينة ولكنها ريانة . ممتلئة كعود القصب ، لا تضع حناء فى قدميها ولا فى يديها ، ولكن عطرا خفيفا يفوح منها . شفتاها لعساوان طبيعة ، وأسنانها قوية بيضاء منتظمة . وجهها وسيم ، والعينان السوداوان الواسعتان يختلط فيهما الحزن والحياء . حين سلمت عليها أحسست بيدها ناعمة دافئة فى يدى . امرأة نبيلة الوقفة ، أجنبية الحسن . امرأة أحس حين ألقاها بالحرج والخطر . فأهرب منها بأسرع ما أستطيع . هذا هو القربان الذى يريد ود الريس أن يذبحه على حافة القبر ويرش به الموت فيهمله عاما أو عامين » .

صفتان أساسيتان نخرج بهما من هذا الاقتباس عن « بنت محمود » أولاهما صفة مادية ، هى الحيوية الشابة فى القوام الممشوق ، والعود اللين الريان ، والأسنان القوية المنتظمة البيضاء ، ودفء اليد الذى يشى بالقوة والصحة وحب الحياة والإقبال عليها . وثانيتهما معنوية ، هى العصرية ، والميل إلى الذوق الأوروبى ، بشكل عام . هى لا تضع الحناء فى قدميها ولا فى يديها ، والحناء وسيلة الزينة التقليدية فى الشرق ، الذى انتبذته وأحلت مكانه عطرا خفيفا يفوح منها هو سحر الغرب الحديث ، والعينان الواسعتان يختلط فيهما الحزن والحياء وهى أمور لا تحدث إلا لعقلية مثقفة تعرف كيف تحزن وماذا يفعل الحزن فيها . إنها لا تصرخ ولا تصيح ، ولكنها تتأمل وتفكر ، وتترك التجربة مسحة الحزن الخالدة ، لا اندفاعة الصراخ المؤقتة الفانية . هى نبيلة الوقفة ، ونبل الوقفة ليس مادة تقتنيها وترتديها ، ولكنه سر يكتسبه مَن رُزق سلامة اليقين ونور القلب ، وحدّة التأمل والفكر .. هى أمور ترتبط بالمعرفة لا الجهل . واحساس الراوى بالحرج تأكيد على هذا ، وإحساسه بالخطر إيحاء باستحالة استمرار مثل هذه الشخصية فى مثل هذه القرية ، فكان لا بد من الصدام بين القطارين المندفعين ، وكان لا بد من المأساة . تزوجها « ود الريس » فما أن اختلى بها حتى أحس استحالة الزواج . لقد رفضته « حسنة » فمزق ثيابها وعضها فى كل شبر من جسمها . أما هو - الفارس الفاشل فكان مطعونا أكثر من عشر طعنات . طعنته فى بطنه وفى صدره وفى خصيتيه . « لقد قتلته وقتلت نفسها بسكين غرس فى قلبها » هكذا انتهى الزواج المستحيل . إنه لا بد من ضرب الماضى المتخلف ، ليحيا الحاضر المزدهر ، ويبنى المستقبل . لن يلتقيا عند منتصف الطريق ، لا بد من التغيير ، حتى تتوحد الأمة فى كيان كونى كبير . لا بد من هزيمة التخلف ليأتى المستقبل .

إن ما حدث « لحسنة وود الريس » يعادل بشكل ما ، ما حدث بين « مصطفى سعيد » وفتيات لندن . لم يكن من الممكن أن يلتقى الشرق والغرب ففشلت العلاقات ، ولم يمكن أن يقوم زواج بين الشرق والغرب ، بين التخلف والتقدم

فكانت مأساة « ود الريس » و « حسنة بنت محمود » . بل إنهما انتهتا إلى نفس النتيجة : القتل أو الانتحار أو الموت بشكل ما .

نعود إلى البطل . لقد حدثت المأساة ، وماتت حسنة وود الريس ، وما زالت غرفة أوراق البطل المعتمة مجهولة .

إن الكاتب يقدم هذه الشخصية بطرق كثيرة : الوصف . التذكر . الحوار بين الشخصيات عنه . الأثر الذى تركه فى الشخصيات التى تعامل معها . روايات كثيرة تدور داخل الرواية الأصلية ، ثم يعود مرة أخرى إلى بطله ويسلم له خيط الرواية لا ليتذكر ويتكلم فى منولوج طويل ، وإنما ليقدم لنا مذكراته وهى الحيلة الأخيرة . وفى أوراق « مصطفى سعيد » تتمثل تفاصيل حياة « مصطفى سعيد » نفسه . إن الكاتب يمزج مزجا موفقا فى هذا الجزء الأخير الذى يبدأ بالفصل التاسع بين ثلاثة عوالم ، لكل منها طابعه الخاص يربطها موضوع واحد . الأول : آثار مصطفى سعيد فى غرفته .. والثانى : مذكرات « مصطفى سعيد » ، والثالث : الراوى الذى يطأ بنفسه أرض الغرفة ويخيل إليه لوهلة أنه هو « مصطفى سعيد » ، حتى إذا أضاء الشموع ظهرت من جديد الفوارق الأساسية بين العوالم الثلاثة . فى لحظة جنون يصرخ الراوى فى « مصطفى سعيد » ، ويصر أنه موجود فى مكان ما من الغرفة ويسأله عن سبب انتحار « شيلا جرينود » ولماذا قتلت « حسنة » « ود الريس » وقتلت نفسها ؟ ويصر بأنه يريد أن يسمع الجواب من البطل نفسه ، بل إنه يصر أن البطل موجود ومختف فى جانب ما من زوايا الغرفة . والحقيقة أن البطل موجود بالفعل ، ولكن ليس بالصورة التى تبدو لنا من هذا الاستفهام الغاضب من الراوى ، ولكنه موجود بأثره ، ففى مكتبة مصطفى سعيد يكمن وجوده . أنماط كثيرة من الكتب واللوحات والآثار ، وكل منها يومئ بشكل ما إلى جانب منه . ويلفت نظرنا فى المجموعة بعض مؤلفاته .. أربعة كتب بشكل خاص تلعب دورها فى بلورة

شخصية « مصطفى سعيد » ، دون كل الركام الباقى فى غرفته : « اقتصاد الاستعمار » ، « مصطفى سعيد » ، « الاستعمار والاحتكار » ، « مصطفى سعيد » . « الصليب والبارود » ، « مصطفى سعيد » ، « اغتصاب أفريقيا » « مصطفى سعيد » . الأسماء توحى بالمضمون . هو مهموم بقضية الاستعمار ووسائله وسبيل الخلاص منه ، والتحرر وبناء أفريقيا التى اغتصبها الاستعمار . ولذلك يتساءل الراوى بعد عرضه الطويل لهذه الكتب عن سبب قتل « حسنة بنت محمود » « لود الريس » . وهو نفسه يوحى بالإجابة ، فحسنة ، التى هى رمز للوطن الصغير ، أو الكبير ، السودان أو أفريقيا ، أو المستعمر أو الشرق بشكل عام ، ترفض العودة إلى الاسترقاق ، بعد أن نالت حريتها ، وعرفت طريقها . بل إنها تدافع عن حريتها بكل شيء حتى بالموت . وقد حاولت أن تمنع الزيجة بطلب غريب وجرئ ، هذا هو الرد على التساؤل الغاضب الذى وجهه الراوى إلى البطل ، وهو ينقب فى آثاره عله يجد فيها جوابا لسؤاله . وبهذا يتم التعرف على هذه الشخصية الفريدة الجديدة فى أدبنا الروائى الحديث .



مراجع الفصل الثالث

1 - Leon - Edel .

The psychological Novel , 1900 - 1950 , p 107 .

٢ - د / انجيل بطرس سمعان ، بين الروائى والرواية ٢٨٧ .

3 - The psychological Novel , p . 31 .

٤ - د / طه محمود طه ، موسوعة جيمس جويس / ٢٤٢ .

5 - Vivginia Woolf's critical essays , by Anthony fathergill .
Modernism , The era of Modernism .

٦ - روبرت همفرى ، تيار الوعى فى الرواية الحديثة / ت د/ محمود الربيعى / ٤٤ .

٧ - مقدمة د / لويس عوض لكتاب « ألان روب جرييه » نحو رواية جديدة ص ١٠ .

٨ - تيار الوعى فى الرواية الحديثة / ٤٤

٩ - السابق / ٤٥

١٠ - ادمون ولسون ، قلعة آكسيل / ٢١

11 - The psychological Novel , 175 .

١٢ - موسوعة جيمس جويس / ٢٤٥ .

١٣ - د / طه محمود طه ، القصة فى الأدب الانجليزى ١٧٢

١٤ - السابق ١٧١

١٥ - نفسه ١٧١

١٦ - صلاح عبد الصبور ، مقدمة رواية ، كانت السماء زرقاء ، إسماعيل فهد إسماعيل .

١٧ - برنار دى فوتو ، عالم القصة ، ترجمة د / محمد مصطفى هدارة / ٢٨٩

١٨ - موسوعة جيمس جويس / ١٧١

١٩ - انظر عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان ، البحث عن وليد مسعود / ٨٩ - ١٠٩

٢٠ - هذا ما يروى من منظور الدكتور طارق رءوف الطبيب النفسى صديق وليد مسعود .

٢١ - سميح القاسم ، إلى الجحيم أيها الليلك / ٦٩

٢٢ - السابق ٧١

٢٣ - نفسه ٢٤

٢٤ - السابق ١٣٨

٢٥ - موسم الهجرة إلى الشمال ١٢٨

٢٦ - السابق / ١٣٨

* * *

الباب الرابع

التيار الوجودى

ليلة واحدة	(كوليت سبيل)
الآلهة الممسوخة	(ليلى بعلبكي)
الرهبنة	(املي نصر الله)
الباب المفتوح	(د . لطيفة الزيات)
أيام الجفاف	(محمد يوسف القعيد)
شرق المتوسط	(عبد الرحمن منيف)

يمكن القول أن بعض الروائيين العرب قد تأثروا بالتيار الوجودى بصورة أو بأخرى ، نتيجة لترجمة بعض الاعمال الروائية الوجودية إلى العربية كروايات « جان بول سارتر » ، و« ألبير كامى » ، و« سيمون دى بوفوار » ، و « فرانسوا زساجان » . ومن الاعمال التى ترجمت إلى العربية لسارتر روايات : « الغثيان » ، و« الجدار » ، و « ثلاثية دروب الحرية : « سن الرشد » ، و « وقف التنفيذ » ، و« الحزن العميق » ، كما ترجمت بعض مسرحيات سارتر التى تدل على فلسفته مثل « جلسة سرية » ، و « سجناء الطونا » ، و « الندم » وترجمت وألفت عدة كتب تضمنت خلاصة الفلسفة الوجودية عند سارتر وغيره ومنها ترجمة الدكتور « عبد الرحمن بدوى » لكتاب « الوجود والعدم لسارتر »، وتأليفه كتاب « الوجودية » ، كما ترجمت بعض أعمال « ألبير كامى » ومنها « الغريب » ، و « الطاعون » ، و « أسطورة سيسيف » ، و « المقصلة » . وظهرت مجموعة قصص عن ألبير كامى فى دار الآداب باسم « قصص كامى » ترجمه د . سهيل ادريس ، كما ترجمت بعض أعمال « سيمون دى بوفوار » الروائية والفكرية ومنها : « قوة الأشياء » ، ترجمة عايدة مطرجى ادريس ، و « المثقفون » ترجمة « جورج طرابيش » ، و « الصور الجميلة » ترجمة « عايدة مطرجى ادريس » وقد صدرت عن دار الآداب . وترجمت من روايات « فرانسوا زساجان » : « صباح الخير أيها الحزن » ، ترجمة « وصفى آل وصفى » و « ابتسامة ما » ترجمة « محمد بدر الدين خليل » ، و « السحب الرائعة » ترجمة « رمسيس شكرى » ، و « هل تحبين برامس » ترجمة الدكتور « أنور لوقا » . وقد صدرت الكثير من المؤلفات عن الوجودية والأدب الوجودى ، وهى من الكثرة بحيث يصعب حصرها وإن كان يمكن الإشارة إلى بعضها مثل كتاب « عبد المنعم الحفنى » عن ألبير كامى وأدبه وفلسفته وأهم أعماله وصدر عن دار المفكر بالقاهرة ، وكتاب « ايريس ميردوك » عن سارتر ترجمه إلى العربية « شاكر النابلسى » وصدر عن دار المفكر بالقاهرة ، وكتاب « جان فرانسوا ليونارد » باسم « الوجودية » ، وكتاب « اسماعيل المهدوى » « سارتر مفكراً

وانساناً » وكتاب « ريجليس جوفيليبيه » « المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى سارتر ترجمة « فؤاد كامل » ، وغيرها .

وقد ازدهرت الوجودية فى الفترة التى عرفت فيها فى العالم العربى فى الستينات إلى حد ترجمة كل ما كتبه سارتر - تقريباً - ونشره سواء فكراً ، أو أدباً أو ترجمة أو مسرحاً ، ومن ذلك ترجمة الدكتور « محمد غنيمى هلال لجزء من « مواقف » لسارتر بعنوان « ما الأدب » [1] وصدرت بالقاهرة ، وترجمة معظم مسرحيات سارتر . وقد سبق الاشارة إلى بعضها ، وقد ترجم « عبد المنعم الحفنى » سبع مسرحيات لسارتر منها « أسرى الطونا » ، و « كين » و « الشيطان والرحمن » . كما ترجم لكامى : « العادلون » ، و « الحصار » ، و « سوء تفاهم » ، و « المتمرد » ، وقد ظهرت بعض أعمال الوجوديين أكثر من مرة بأكثر من ترجمة لأكثر من مترجم مثل « أسطورة سيسيف » التى صدرت فى القاهرة بترجمة لـ « مجاهد عبد المنعم مجاهد » عن دار المفكر بالقاهرة ، بدون تاريخ نشر ، وترجمة أخرى لـ « جورج طرابيش » عن دار ومكتبة الحياة ببيروت ، بدون تاريخ أيضاً .

وقد كانت الوجودية موجة واسعة الانتشار سواء فى المترجمات أو ما ينشر عنها فى الصحف والمجلات الشهرية من مقالات ودراسات ، وقد بلغت هذه الموجة ذروتها فى عام ١٩٦٤ عندما دعت وزارة الثقافة فى مصر الفيلسوف الفرنسى « جان بول سارتر ، وسيمون دى بوفوار » لزيارة القاهرة ، وحضر سارتر إلى مصر والتقى ببعض أدبائها ومفكريها وأقيمت ندوات ولقاءات بين الأدباء والمثقفين وبينه وسيمون دى بوفوار ، تحدث فيها عن فلسفته الوجودية وأوضح الكثير من التساؤلات التى تناولت جوانب فلسفته وأدبه .

ومن المعروف أن الفلسفة الوجودية لم تعرف على نطاق واسع الا بعد الحرب الثانية [2] ، عندما كتب الكتاب الوجوديون فى أوروبا ، وفرنسا خاصة ،

---

(١) « ما الأدب ؟ » ترجمة د . محمد غنيمى هلال . الأنجلو المصرية سنة ١٩٦١ .

(٢) من المعروف أن الأب الأول للوجودية الفيلسوف الدنماركى سورين كيركجورد ١٨١٣ / ١٨٥٥، فهى ترجع إلى النصف الأول من القرن العشرين .

الروايات المتأثرة بهذه الفلسفة ، ومن أبرزها روايات سارتر ، وكامى ، وسيمون دى بوفوار ، ومن نحا نحوهم من الكتاب .

ومن أهم القضايا التى أثارها الكتاب الوجوديون فى أعمالهم ، قضيتا : « الحرية ، والالتزام » لما تتميز به الوجودية - عن الفلسفات التى سبقتها - بأنها تهتم بالوجود الانسانى ، لا بالأفكار المجردة ، فالوجودية ليست فلسفة « ماهية » ، أو أفكار ، ولكنها فلسفة واقعية ، أى أنها تركز نشاطها على ممارسة الإنسان لحريته ، وما يواجهه من مصاعب ، وطريقه إلى الاختيار بإراداته والتزامه فى موقف محدد واضح . ومن كتاب الرواية العرب ، الذين يمكن أن نجد فى أعمالهم الروائية جوانب شبه مع الوجوديين ، الدكتورة لطيفة الزيات والدكتور سهيل ادريس ، وكوليت سهيل ، وليلى بعلبكى ، واملى نصر الله ، ونوال السعداوى فى بعض أعمالها مثل « الخيط » ومحمد يوسف القعيد فى « أيام الجفاف » ، وعبد الرحمن منيف فى « شرق المتوسط » وغيرهم . ويمكن القول أن مبدأين من مبادئ الوجودية قد استأثرا باهتمام الكتاب العرب هما : الحرية الذاتية ، وهى فى الأغلب عند الكاتبات . والالتزام ، وهو عند الكتاب الاشتراكيين .

وقد أول بعض الكتاب الوجوديين مبدأ الحرية وتقرير المصير بحسب أوضاع المجتمع العربى وحاجاته حينذاك ، وبخاصة عند المرأة ، أو أساءوا فهمها على أنها البوهيمية فى بعض الأحيان . ويبدو ذلك فى كتابات بعض الروائيات ، فقد كانت الحرية عند بطلاتهن خارجة عن حدود المسئولية فى كثير من الأحيان . ويبدو أن معظم هؤلاء الكاتبات قد فتن بالروائية الفرنسية « فرانسواز ساجان » التى حققت بعض أعمالها رواجاً كبيراً فى أواخر الخمسينات ، لا سيما روايتها الأولى « صباح الخير أيها الحزن » [١] Bonjour Tristesse ، ولكنهن لم

---

(١) فرانسواز ساجان ، صباح الخير أيها الحزن . تصور القصة حياة المراهقة « سيسيل » التى كانت تعيش مع أبيها وعشيقته حياة تخلو من المسئولية ، فقد كان شغلها الشاغل أن تستمتع بوقتها مع صديقها « سيريل » وكان الجو الذى يخيم على الأسرة جو الرغبة فى الاستمتاع والتلذذ بكل ما فى الحياة من جمال مع إشباع الغريزة إلى أقصى حد ممكن . ولكن الأب أخبر ابنته وعشيقته =

يفهمن على وجه اليقين مضمون هذه الرواية ، وهى أن الحرية غير المسئولة ، تنتهى بالندم ، ففى موقفين لبطلة القصة نتبين طريقتها للتخلص من امرأة أبيها التى حاولت أن تذكر البطلة « سيسيل » بمسئولياتها نحو نفسها كإنسانة وطالبة يجب عليها أن تجتاز الاختبار الدراسى بنجاح ، ولم يكن ذلك الهدف موضع اعتبار « سيسيل » ، فقد كانت تريد اللهو واللعب مع من تحب ، فقررت أن تفعل شيئاً ضد هذه السيدة ، وبعد سلسلة من المضايقات لم تجد زوجة الأب مفراً من تعاستها غير مغادرة بيت الزوجية بعد أن انتابها الاحساس بالفشل فى إصلاح حال الفتاة . وأثناء قيادتها المتوترة للسيارة أصيبت فى حادث تصادم وفارقت الحياة . وتعبر عن أحد هذين الموقفين قائلة :« كان من المحتم أن أعمل على انقاذ نفسى ، واسترجاع أبى وحياتنا السابقة . وكم بدت جميلة ذكريات هاتين السنتين الرائعتين اللتين قضيتهما معه ، تلك الذكريات التى كنت على استعداد للتنازل عنها فى ذلك اليوم .. منذ أسبوع : حرية التفكير ، واساءة التفكير ، أو عدم التفكير على الاطلاق ، حريتى فى اختيار حياتى بنفسى – واختيار نفسى . ولا أستطيع أن أقول حريتى فى أن أكون أنا نفسى ، فقد

= « الزا » بقرب وصول احدى الصديقات وهى « آن لارسن » ولم تشعر « سيسيل » بميل نحو هذه المرأة « المتزمتة » خاصة بعد أن أحست أن وصولها للإقامة معهم تمهيد لزواجها من أبيها وطرد العشيقة التى كانت تشعر بالمودة نحوها . وقد بدأت « آن لارسن » تتخذ هيئة صارمة نحو الفتاة ، وتذكرها بضرورة الاستعداد لاختبار « الملحق » ، والحصول على الشهادة بتقدير يؤهلها لدخول الجامعة ، وضاقت الفتاة ذرعاً بتحكم زوج أبيها فى طريقة ممارستها الحب مع صديقها « سيريل » واعتراضها على تحررها الزائد لفتاة فى مثل عمرها ، ففكرت فى التخلص منها بمساعدة العشيقة المهجورة « الزا » بعد أن اتفقت مصلحتهما واتجهت نحو هدف واحد ، وحاولت العشيقة أن تستعيد حيويتها وجاذبيتها بالرياضة والسباحة وحمامات الشمس على الشاطئ ورتبت « سيسيل » لها لقاء مع أبيها يبدو فى ظاهره مصادفة . ويراها الأب فيحن إلى أيامها ويستعيدها ، وتشعر الزوجة أنها فشلت فى المحافظة على البيت فتقرر السفر إلى باريس ، وتموت فى حادث تصادم أثناء قيادتها المتوترة لسيارتها . وينتاب « سيسيل » الإحساس بالندم على ما فعلت نحو زوج أبيها وتعيش فى حالة حزن .

كنت فى الواقع عجينة لينة تأبى أن تتشكل . أما الموقف الآخر فيتمثل فى قولها : « إننى لعاجزة عن التخلص من الإحساس بالاشمئزاز والفزع ، وأنا أفكر فى الخطابين المليئين بمشاعر ناعمة ، اللذين سطرناهما ذلك المساء ونحن جالسين تحت المصباح كطالبين صغيرين منكبين فى حيرة صامتة - على ذلك الواجب المستحيل - استرجاع « آن » إن هذا النمط من الحرية الواقعة خارج حدود المسئولية قد استهوى بعض الكتاب والكاتبات فظهرت آثار الاعجاب بروايات « فرانسواز ساجان » فى بعض الأعمال الروائية التى صدرت فى تلك الفترة ومنها « أيام معه » ، و « ليلة واحدة » لـ « كوليت سهيل » ، و « أنا أحيا » ، و « الالهة الممسوخة » لـ « ليلى بعلبكى » .

وكذلك ساعدت الظروف الاجتماعية التى كانت سائدة منذ أوائل الستينات فى معظم البلاد العربية على أن تكون « الحرية » موضوعاً حيوياً لدى الكثير من كتاب الرواية العرب فظهرت أعمال كثيرة فى هذا المنحنى منها : « الباب المفتوح » للدكتورة لطيفة الزيات ، و « امرأتان فى امرأة » ، و « الخيط » لـ « نوال السعداوى » ، و « المسير الطويل » لـ « ليلى عسيران » ، و « الرهينة » لـ « املى نصر الله » ، و « شرق المتوسط » لـ « عبد الرحمن منيف » .

وهناك بعض السمات المشتركة بين بعض هذه الروايات ، كما أن بينها تمايزاً واختلافاً . وأهم سمة تجمع بينها هى أن شخصياتها تعانى من الإحساس بالقهر ، وتجاهد للخروج من سيطرة الكبار الذين يمثلهم الأب أحياناً ، والزوج فى بعض الأحيان . وأما الاختلاف بين هذه الروايات ، فهو الطريق الذى تتبعه البطلة للخروج من المحنة ، حيناً بالتمرد ، وحيناً بالصمت حتى تحين اللحظة المناسبة ، وحيناً باختيار الاستسلام . ومن خلال استعراض بعض روايات هذا الاتجاه يمكن أن نستكشف بعض السمات المشتركة ، وأوجه الاختلاف والتمايز بينها وهى روايات : « ليلة واحدة » ، و « الآلهة الممسوخة » ، و « الرهينة » ، و « الباب المفتوح » .

في رواية كوليت سهيل « ليلة واحدة » ، تبدو المرأة ، كما تراها مظلومة . وقع عليها الظلم من اللحظة التى انتزعها فيها أبوها من حضن الكتاب فى المدرسة إلى حضن الزوج وهى صغيرة نسبياً بالمقارنة إلى زوجها ، تتزوج « رشا » « سليم » وهى بنت خمس عشرة سنة وهو فى الثالثة والثلاثين . فكان الزوج بالنسبة لها عجوزاً ، أو هكذا رأته . وكان زواجها أشبه بصفقة تجارية ، وكانت هى « البضاعة » فى هذه الصفقة .

إذن نحن أمام زواج غير متكافئ من الناحية النفسية على الأقل . وغير متكافئ - فيما يبدو - على المستوى البيولوجى اذ كان الزوج عقيماً ، وإن ظلت هذه الحقيقة خافية على الزوجة حتى النهاية ، أو قبيل النهاية بوقت قليل .

وهى لا تواجه مشكلات اقتصادية ، فزوجها فى الوقع رجل موسر ناجح ، ولكنها تواجه إحدى نتائج الثراء والفراغ وهو ملء الفراغ ، فليس لديها ما تشغل نفسها به ، وليس لها طفل تشرف على رعايته . وتواجه كذلك زوجاً مشغولاً عنها بأموره المالية والعملية . وهذا الوضع بالذات سيكون « نقطة ضعفها » عندما تقابل من يعوضها عن هذا القصور ويسوقها - بشكل ما - إلى النهاية .

« كنت تملك وجودى ، ولم أكن أشعر بأننى أعطيك شيئاً . كانت حياتنا روتينية . وكانت علاقتنا روتينية . وكانت نظرتنا روتينية . كان كل شئ بيننا عادة » .

ولقد سيطر عليها إحساس بأن وجودها ليس ملكاً لها ، وهو ما ترفضه فى أعماقها ، وأنها سلعة أو « بضاعة » ، وقادها هذا الإحساس إلى الاقتناع بأنها فقدت حريتها ، فشعرت لذلك بالخواء العاطفى ، فالعلاقة فى جوهرها حسية بحتة ، ولذلك أصبحت روتينية ، لا تجددها أية عاطفة .

« أنت ما استطعت فى يوم من الأيام أن تملأ فراغ قلبى ، لأنك لم تنظر إلىّ مرة واحدة كإنسانة لها روح وأحاسيس وشعور » .

هكذا صورت الكاتبة مشكلة بطلتها « رشا » : الافتقار إلى الحب ، هى بحاجة إلى أن تحب وأن تحب . ولأنها نظرت إلى نفسها على أنها « بضاعة » عقد حولها الزوج صفقة مع أبيها ، افتقدت الدفء ، الذى يربطها بالبيت والزوج ، فأصبح كل هدفها أن تنجب ، لتجد عوضاً عن اهتمام الزوج فى الاهتمام بالابن . وعندما فشلت فى تحقيق هذا المطلب أيضاً ، بدأ الإحساس بالمأساة يسيطر عليها ويهيئ لها أسباب التمرد ، وإن كان التمرد فى هذه الحالة « عقلانياً » منطقيا يبدو كأنه شئ طبيعى .

« لم تستطع فى حياتك أن تنظر إلىّ كامرأة ...! كنت زوجتك ، أى قطعة ضرورية متحركة من أثاث البيت ! هذه العبارة تكمل صورة « السلعة » التى رسمتها الأديبة للمرأة . فهو ينظر اليها على أنها « شئ » ، وهذا بالطبع لا يرضيها لأنها من الحيوية بحيث يجب أن ينظر اليها كإنسانة ، ومن القوة بحيث لا تقبل لنفسها أن تكون مهملة . هذه هى المشكلة كما كتبتها المؤلفة فى قصتها وهى مشكلة اجتماعية تناولها أكثر من عمل روائى . وربما يتضمن عرض هذه القضية الاجابة على السؤال المطروح .. ماذا تريد كاتبات هذا التيار ؟ ولو بشكل سلبى . هن يردن ألا تكون المرأة هكذا ، ويردن أن تكون متمتعة مستمتعة بحقوقها التى هى حق اختيار الزوج وحق الحب والمشاركة الأسرية المتبادلة بين الزوجين في أمور حياتهما . أما كيف تحصل على هذا الحق ، فذاك أمر آخر ، هو ما لم يتحقق فى هذا العمل .

إن البطلة فى هذه الرواية تحمل ظلالاً كثيرة من الرومانسية . الزواج غير المتكافئ فى جميع مستوياته . صغر البطلة ورهافة إحساسها . المأساة التى تعيشها بسبب عدم تحقيق ذاتها . وهى تحمل كذلك أصداء من « فيدرا » فى بحثها عن حل لمشكلتها ، فإذا كانت فيدرا لا تستطيع أن تتحرر من الزوج ، فلتعوض ما تفقده من ابنه ، ولبكن غياب الزوج مناسبة لتنفيذ ما تريد . أما رشا فإنها تجد الحل ، مصادفة فى قطار تستقله من مرسيليا إلى باريس . إنه شاب فرنسى أو سورى الأب فرنسى الأم ، ولد وعاش فى فرنسا ولا يعرف شيئاً عن

بلد أبيه . فى هذا الشخص ، يتجسد كل طموح (البطلة) ، ومعه تجد نفسها وتجد الاهتمام الذى افتقدته من الزوج . ويحرك فيها مشاعرها التى وأدها الزواج غير المتكافئ ، فتتوطد العلاقة بينهما إلى أن تمنحه نفسها وتشعر لأول مرة بإنسانيتها . ويبدو أن الجنس كان القاسم المشترك فى معظم قضايا هؤلاء الروائيات :

« وأمرّ أنامل يده الحرة على شعرى بحنان ... ثم ركع قربى ... وانحنى الرأس الشامخ ليقبل قدمى بشوق ... وزحفت شفتاه على صقيع المرمر ... ليركن رأسه الحبيب على ركبتى بخشوع ... ويأس ... وارتعش الصنم ! » .

هذا هو الحل ، وهو الأمر الغريب ، فالكاتبة لم تصور مشكلة بطلتها فى لحظة من لحظات ضعفها ولا فى لحظة من لحظات غضبها مشكلة جنسية . كانت المشكلة وجودية تتصل بافتقادها المشاعر العاطفية التى تشعرها بكيانها كشخصية لها وجودها الذاتى ووجودها فى الأسرة ، وكانت تكره أن تعدّ « شيئاً » ، وليس لهذا المعنى من دلالة سوى أن الزوج كان يمارس معها الجنس ولا يعطيها العاطفة أو الحب . فهى غير محرومة جنسياً بل هى محرومة عاطفياً . ومع ذلك جاء الحل على المستوى الحسى لا على المستوى العاطفى . وربما كانت الابتهالات والصلوات والتهويمات التى مهدت بها الكاتبة للحظة اللقاء الجنسية ، مبررات لا اكثر ، أو كلمات غزل يصبها صائد فى أذن فريسته لينال مآربه ، فهو لقاء بالمصادفة ، محكوم عليه مقدماً بألا يعيش ، فقد أعلن كميل لها بأنه متزوج وملتزم بمسؤوليته نحو زوجته . ولم يدم اللقاء فترة تعرضه للاختبار حتى يمكن الحكم عليه بالصدق الشعورى . إنه فورة عابرة هيأ لها جو القطار ووحدة المرأة وأمطار الشتاء وكلمات عاطفية ، أن تسفر عن متعة عابرة تقضيها المرأة مع الغريب ، ومع ذلك تجعل البطلة من هذه الليلة ليلة عمرها ، وتأبى أن يكون لحياتها السابقة امتداد بعد هذه الليلة فتقرر الانفصال . لكن الكاتبة تفضل أن تنهى روايتها بحادث سيارة تصدم البطلة وتقتلها وحيدة فى مدينة غريبة . وهى بهذا تختار لبطلتها الجزاء الأخلاقى بالموت بعد احتجاج البطلة الدائم على

حياتها قبل أن تلتقى برجل القطار ، ومستقبلها بعده ، والخيانة الزوجية ومفهومها كما يتراءى لها ، « لن أعود ... فأنا أضعف من أن أعيش إلى جانبك وأنا أحمل على كتفى عبء خيانتى ... خيانتى اياك مع كمال ... وخيانتى نفسى معك ... » . هذا هو الموقف الذى وعته بعد التجربة ، وكان الصحيح أن يكون الموقف سابقاً للتجربة وليس لاحقاً لها .

ويبقي السؤال مطروحاً : هل اختارت بمحض إرادتها ؟ هل استطاعت البطلة أن تحقق ذاتها وأن تمارس حياتها ووجودها بالصورة التى كانت تتمناها وتدعوها إلى التمرد .

يبقى السؤال مطروحاً بلا إجابة ، فقد بترت النهاية المأساوية الإجابة المنتظرة .

* * *

أما فى « **الالهة الممسوخة** » [1] لـ « **ليلى بعلبكى** » ، فالكاتبة تطرح المشكلة : مشكلة حرية الاختيار ، بشكل اكثر عمقاً وتشعباً من رواية كوليت

---

(١) صدرت رواية « الالهة الممسوخة » لـ : « ليلى بعلبكى » فى بيروت ١٩٦٠ ، وتدور حول احساس البطلة « ميرا » بخوف مبهم مما تسميه « الغيمة البنفسجية » التى ستفاجئها فى أى وقت كما فاجأت أباها وقتلته ، وتتخيل نفسها وقد ماتت على الطوار أو فى عرض الطريق دون أن يحدث موتها المفاجئ هزة لمن يعيشون معها فى المدينة . تلتقى «ميرا » مصادفة بأستاذ تاريخ هو « نديم » يعيش مأساة زواج غير موفق من « عايدة » الابنة الارستقراطية التى فاجأته ليلة زواجها بأنها ليست عذراء ، « حطمت جداره المقدس » ، فيضطر محافظة على المظهر الاجتماعى أن يعيش معها فى بيت واحد دون أن تنشأ بينهما صلات زوجية . وكانت « ميرا » هى البديل الذى وجده « نديم » وعوض بعلاقته معها حاجته إلى المرأة ، على حين كان « نديم » الذراع التى تحتمى بها « ميرا » من خوفها من الموت ، ومن تردى حياتها الاجتماعية مع أسرتها التى تحيا حالة غريبة من التفكك ، فالأم تعيش أسيرة ذكرى الزوج المتوفى ، ولا تجرؤ على اتخاذ أمر إلا بعد استئذان صورته المعلقة على الحائط ، وتشكو إليه ابنيهما ، فالابن « هانى » لا تقوم بينه وبين أمه أية وسيلة للتفاهم ، فهو عاق فى نظرها لأنه يفعل ما يريد دون استئذان أمه ، أو أبيه (الصورة المعلقة) ، ويغلق حجرته ويعيش فى صخب الموسيقى الحديثة ، والبنت « ميرا » تقتل أمها بلا مبالاتها بها وبأبيها : (الصورة) .

خورى « ليلة واحدة » . هناك فشل أسرى بين « عايده » وزوجها « نديم » ، ولهذا الفشل أسبابه التى يلخصها الصراع بين التراث والحداثة أو بين القبول والرفض أو الرضا والتمرد ، وإن كان الأمر لا يبدو هكذا تماما ، فالموقف لا يبدو تمردا بل يحدث الشىء نفسه الذى حدث مع بطلة قصة « ليلة واحدة » . المصادفة ساقت إلى « عايدة » ، كما ساقت إلى « رشا » شخصا أسطوريا . وكما كان « كميل » الساحر الفرنسى الذى يرتد إلى منابع سورية فيه سحر الشرق وغموضه وجرأة الغرب وثقته ، كان الساحر الجديد طالبا هنديا يدرس مع عايدة فى لندن ، فيه قوة الجسد الأسمر وخشونة الفقر . ولأنها صدمت بخبر وفاة أمها وهى تدرس فى لندن ، وتهيم على وجهها فى ضباب شوارعها بحثا عن مكان تنتحر فيه بدورها لأنها لا تتصور حياة بدون أمها ، يأتى الفتى الهندى الأسمر ويحملها إلى غرفتها ، ثم تفاجأ به وقد ضاجعها وأفقدها بكارتها . المصادفة هنا ساقت الهندى إلى عايدة . هذا الرجل الذى يفترض فيه أنه يواسيها ، كما ساقت كميل إلى رشا فى قطار مرسيليا باريس . هكذا أصبحت عايدة امرأة رغم أنفها ، وكانت مأساتها عند زواجها أنها أخفت على زوجها أمرها حتى اكتشفه ليلة الزفاف وصدم ، لكنه كان أجبن من أن يطلقها - لأنها تملك ثروة - وأضعف من أن يتفهم ظرفها ، فعاش معها حياة غريبة منفصلة تماما جسديا ومعنويا ، ولم يبق من زواجها إلا صور ومناسبات يظهران فيها معا أمام المجتمع . وكما ارتضى هو هذا المظهر من مظاهر النفاق الاجتماعى ارتضت هى أن تعيش مع رجل تعرف أنه يعاشر غيرها ويجعل من المنزل فندقا يأوى إليه . ولأنها حرمت من حقوق أنوثتها عليها حرمت من حق الأمومة كذلك ، فراحت تعوض مشاعرها فى دمية أسمتها « نانا » وجعلت منها أنيسة وحدتها ، ولكى تزجى فراغها راحت تكتب عن حالها رسائل إلى صديقة لا وجود لها . ومن هذه الرسائل جاءت هذه الرواية .

إن الكاتبة لم تقل صراحة أنها تدافع عن حرية الجنس عند المرأة ، كما أن الرواية لا تدعو إلى هذا صراحة ، ولكن الظروف التى وضعت فيها الكاتبة

بطلتها والنظرة التى واجهت بها الزوج الذى فوجىء بأن زوجته فقدت بكارتها ، تؤكد أن هناك تعاطفا ما مع هذه القضية ، وهذا هو الفكر الوجودى فى الرواية كما تراه الكاتبة . إنها تريد بشكل عام أن تضرب التقاليد برمتها سواء تلك التى يمثلها الزوج أو تلك التى تعيشها شخصية أخرى تسكن فى نفس المبنى الذى تسكنه « ميرانادر » وتسوقها الظروف فى طريق زوجها « نديم » فيقيم معها علاقة يعوض فيها مأساته الزوجية . وفى إحدى اللحظات التى يفقد فيها توازنه وتتراءى له الأشياء مضطربة يتصور أن زوجته هى حبيبته فيضاجعها ، وتحمل منه وتطير سعادة ، لكنها تموت أثناء الوضع ويعيش الطفل فى حضانة صناعية حتى يكتمل نموه .

« ميرانادر » تعيش فى ظل تقاليد يحكمها موتى . لقد نجحت الكاتبة فى أن تسخر من التقاليد ، عندما جعلت صورة أبيها - الميت - تحكم حياتها وحياة أخيها هانى ، عن طريق الأم التى تمثل استمرار تلك التقاليد ، فكلما أخطأ أحد ساقته أمام الصورة وشكت إليها . فالتقاليد إله آخر يحكم حياة هذه الفتاة ويمنعها من الخروج بعد التاسعة ليلا فالنهار لها والليل لأبيها ، أو للتقاليد أو للموتى ، تماما كما جعلت التقاليد من نديم زوجا مفجوعا فى زوجة بلا شرف . ولأن هذه الأساليب فى التعايش يحكمها موتى ، كان يجب أن تهزم ، وكان لا بد أن تتحقق الهزيمة على يد جيل جديد ، فظهر فى حياتها شاب وأحبها . هو متمرد ، ولكنه رجل ، لذا استطاع أن يفعل ما لم تفعله البنت « ميرا » . فرفض الحياة مع أب يذل أمه ويكرهه ويفرض وجوده على كل من فى البيت ، وضرب هذه الشخصية الطاغية ، بالاستقلال عنه فى بيت منفصل ، فهل تستطيع الفتاة أن تستقل بحياتها فى بيت منفصل تحقق فيه ذاتها وتؤكد شخصيتها بعيدا عن سيطرة التقاليد وسجن الموتى ؟ وهل يقبل الأب هذا الخروج ؟ وهل تقبله الأم ؟ .

إن الحياة يجب أن تنتصر مهما يكن الثمن . لذلك تعلن الفتاة أنها « قررت » ، وتصدم الأم لأن ابنتها تقول أنها قررت وتتمسك بحقها فى الاختيار الحر . هى

لا تعرف ماذا قررت ، لكنها تعرف أن ابنتها عندما تقرر ، تمحو سلطة الصورة التى تحكمها للأب الميت . وتشكو الأم إلى الأب ابنتها . لكنه بالطبع لا يرد ، وتشكو كذلك تمرد ابنها الذى أراد أن ينقذ مستقبله بالسفر إلى مكان أوسع يدرس فيه ويتخصص . وتبقى الأم أمام « الصنم » الذى خلقته بنفسها وعبدته طيلة عمرها تنتظر منه أن يرد . لكنه لا يقول شيئا . هكذا التقاليد التى تحكم حياة الناس . هى لا تزيد فى رأى كاتبة الرواية على صورة ميت ، لذلك يجب أن تتحطم كما حطمتها ميرا بالخروج للزواج من رجاء ، وكما حطمها هانى بالخروج للتحصيل والدراسة ، وكما حطمتها الأم فوق رأسها فى لحظة مأساوية بعد أن أدركت أنها ضيعت حياتها فى سبيل سراب لم تجن منه شيئا « فليتهشم وجهك . علّ عينيك الجامدتين تتحركان ..... ما كان أغبانى حين رفضت وأبقيتك حيا فى بيتى ونشرت جناحى فوق طفلينا ، تمنحنى أنت الشجاعة ليكبرا لى ولك » .

وهكذا يتبين أن العالم الذى يحيط بهذه الشخصيات عالم تتحكم فيه مجموعة من « الآلهة » « المسيطرة » « الطاغية » لكنها ليست آلهة حقيقية قادرة ، لذلك أسمتها « آلهة ممسوخة » لأنها عاجزة ، ولم يستطيع إله واحد من هذه الآلهة أن يحكم وينجح ، فالزوج « نديم » كان إلها لأنه قرر أن يجعل من زوجته مظهرا يتوج به صورته الاجتماعية ، وإن كان مظهرا فارغا ، ولم يستطع ، فسقط فى لحظة ضعفه ، ومنحها ، رغما عنه ، ما أرادت ، وندم ، ولم ينفعه ندمه . والأب الميت لا يشعر بشىء ، لكن الكاهنة - الأم أو الأرملة - صنعت منه صنما معبودا ، فإذا بالصنم يسقط ، ويحطمه كاهنه على رأسه ، لأنه أدرك أنه إنما ضيع حياته عبثا عندما أله الميت ، ولم يتركه حيث وورى التراب ويلتفت إلى الحياة الطبيعية .

وقد جاء فى يوم مضى ، من أراد أن يعوض الأم عن الزوج الذى مات ويبدأ معها حياة طبيعية ، فأبت . هى تكتشف أنها كانت على خطأ وأن إلهها الذى صنعته ليس الها حقيقيا ، ولكنه مسخ من صنع يديها ، فتدمره علها تثأر من

صورته لشبابها الذى ضاع فى وهم مع إله غير قادر أو حقيقى ، إنما هو إله ممسوخ ، فالتقاليد التى تظلم الإنسان لا يكتب لها البقاء لسببين : أولهما راجع إلى طبيعتها ، فالتقاليد - مهما طغت - إلى زوال ، فهى فى ذاتها تحمل بذور موتها ، وثانيهما أن لحظة التخلص بالتمرد لا بد آتية ، ولكنها تحتاج وعيا بالذات يدرك إلى أى مدى يخيم الظلم ، وما الهدف الذى ينبغى أن يسعى الإنسان ليخلص نفسه مما هو فيه .

وتقوم القصة على استخدام « المنولوج » فى رواية وجهة نظر « ميرا » ، والرسالة « فى تحليل محنة » « عايدة » ، وهى تلغى التسلسل الزمنى للحدث ويكاد كل فصل من فصولها أن يكون وحدة منفصلة ، إذ نتعرف فى فصل على « ميرا » وقضيتها ، وفى فصل تال على « عايدة » ومحنتها فى خطين متوازيين إلى نهاية القصة .

ومأساة « عايدة » تلخصها أولى رسائلها إلى « صديقة » لا تسميها ، عندما كانت تدرس فى لندن عرفت بوفاة أمها فأصابها انهيار عصبى ، وقد ساعدها زميل هندى فقير على اجتياز محنتها ، ولكنها اكتشفت بعد أن استعادت وعيها أنها فقدت عذريتها معه . وعندما تزوجت لم تجرؤ على مصارحة زوجها ففوجئ بالأمر ليلة زفافها إليه ، فجبن عن مواجهة الموقف وعاش معها حياة شكلية دون ارتباط ، وهى تحن إلى الإنجاب ولكنها محرومة حتى مر زوجها بلحظة ضعف إلى « ميرا » - التى هجرته إلى شاب فى مثل عمرها لتتزوجه - فحدث بينه وبين « عايدة » ما كانت تنتظره ، وحملت منه ، لكنها ماتت أثناء الوضع .

وقرر الأخ « هانى » أن يسافر إلى الخارج ليكمل دراسته ، وقررت « ميرا » أن تتزوج ممن تحب ، فلم تحتمل الأم كلمة « قررت » من أولادها فتستغيث بالزوج الصورة ، وأخيرا تحطمها وتستعيد وعيها بذاتها وعمرها الذى ضاع فى وهم وجوده معها .

أما رواية « الرهينة » لاملي نصر الله ، فإن الكاتبة تطرح القضية ذاتها بشكل مختلف ، وإن ظل المضمون العام للرواية لا يختلف كثيرا عن مضمون الرواية التي اتخذت من وضع المرأة في النظام الاجتماعي موضوعا لها. وربما تكون الكاتبة هنا أكثر تشاؤما ، وربما تكون أكثر واقعية . إذا نظرنا للرواية على مستوى الرمز ، فإننا نلتقي بطرفين متناقضين هما الإقطاعي « نمرود » و « رانية » ابنة أحد أتباعه . وكان قد تم أغرب اتفاق بين الإقطاعي « نمرود » وأحد أتباعه وهو « سعيد » ، وموضوع الاتفاق هو بطلة هذه الرواية « رانية » ، وكانت جنينا في ضمير الغيب « شو قولك يا سعيد تزوجني بنتك ؟ ... إذا ولد لكما فتاة ، تعدانني بها ؟ » . وهكذا أصبحت رانية مخطوبة منذ ولادتها لرجل لا تعرف عنه شيئا ، وبالطبع لم يكن لها اختيار . وأصبح النمرود عقدة حياتها . يحيطها بسياج رقيق شفاف ، ولكنه يتحول إلى قيد وسلاسل إذا انتابه إحساس بأن الطفلة الصغيرة تعيش طفولتها بكل براءتها ولهوها ، وهو ينتظر الوقت الذي تنمو فيه وتصبح فتاة صالحة للزواج ، ولهذا يرفض أن تمارس الصغيرة حق طفولتها في المرح واللهو البرئ ، ويمنعها بقسوة من اللعب مع صبي في مثل عمرها هو « هاني » ابن ضيعتها . بل إن سطوة « نمرود » تمتد إلى بيت هاني فتضطر أم الطفلة « رانية » أن تذهب إلى بيت الطفل هاني لتفهمه أن اللعب مع ابنتها « محرّم عليه وعلى سواه من الأشقياء » ، ولم يهتم الطفل وعاد إلى صديقته الطفلة مرة أخرى يدعوها للعب بحصانه الصبي ، فيظهر النمرود ويحرمهما من اللعب . وتظل الحادثة حية في ضمير الطفلة حتى تبدأ مرحلة تفتحها وادراكها فيشكل جذور الرفض : « لا أريدك أن تلعبي مع هؤلاء الزعران » . « إنك لست مثل الآخرين . وسوف تدركين هذا متى كبرت » ... « أجل اليوم أفهم معنى أقواله وتصرفاته . أرادني أن أنمو تابعة له . خاضعة لمشيئته . مقولبة في قالب تعاليمه » (٣) . كان لا بد أن يكون النمرود هكذا مادامت العلاقة بينه وبين من اختارها لتكون زوجة له غير متكافئة . لا بد أن تقوم العلاقة على التبعية فيكون السيد المطاع وتكون الأمة التابعة .

هذا هو وجه الاتفاق بين مضمون رواية الرهينة ، وغيرها من الروايات التى تعالج موضوع الحرية وحدودها . ولكن الرواية تختلف بعد ذلك عن غيرها فى مسائل كثيرة منها رؤية الكاتبة لفكرة الصراع بين المستبد والضحية . قد تبدو متشائمة ، ولكنها فى الحقيقة أكثر وضوحا وأكثر التصاقا بتربتها ، وفهما لقوانين البيئة وموازين القوة فيها . لذلك ترى أن التمرد هروب . وعندما تختار موقفا معينا تحزم أمرها ولا تتردد مهما يكن صعبا . وهى تختار الطريق الصعب لأنها تجعل من قضيتها موضوعا عاما يخص القرية كلها وليس موضوعا فرديا . إن « رانية الحى » التى أصبحت طالبة جامعية تلتقى بزميل دراستها « مروان » الذى يحاول أن يتقرب إليها ، ويطرق أبواب عاطفتها برفق ورقة ، ولكنه يفشل ، فلم يكن يعرف أن الفتاة « مربوطة » ، وليست مرتبطة ، باسم السيد نمرود . وعندما توشك مرحلة الدراسة على الانتهاء ، ويدرك أنه يكاد يفقدها ، يلجأ إلى آخر حل فى جعبته قبل أن تفصل طرق الحياة المتشابكة بينهما ، فيأخذها إلى ضيعة جبلية فى « كفر الشير » بطريقة أقرب ما تكون إلى الاختطاف . وفى منزل عمته يفرض عليها أن تعيد تأمل ذاتها وتتخذ « قرارها » . ويبرر الفتى فعلته بسببين « أعرف أنك لست مشتاقة للعودة إلى قريتك بهذه السرعة » ، « أعرف جيدا أنك تحبين أن تكونى بقربى . وهذه فرصتنا الذهبية لنحاول التقارب والتعارف ، بعد ما كان ذلك مستحيلا أيام الدراسة » .

على الرغم من أن « مروان » قد أخذها إلى بيت عمته بطريقة استبدادية أطلقت عليها رانية أنها « عملية اختطاف » . فإنها لم تحتج ، بل كانت تبدو فى قرارة نفسها سعيدة بما يجرى ، مستسلمة لمشيئة مختطفها ، وعلى الرغم من أن ما حدث يشبع غرور الأنثى ويرسم فى مخيلتها ذلك الفارس النبيل القادم على حصانه الأبيض ليختطف فتاته ويجرى ، لم يحركها ذلك للقبول ، فالانسان لم يعد يعيش بتلك البساطة والعفوية التى كانت سمة عصور خلت . لقد أصبح الانسان (ويمثله هنا الفتاة رانية) شديد التعقيد بحيث يتعذر عليه أن يرضى

بما كان يرضى به أسلافه . والواضح هنا أن رانية كانت سعيدة فى صحبة مروان وعمته . وأن مروان كان واثقا بأن قرارها سيكون لصالحه . « هل أحبه ؟ مروان يتمتع بالجاذبية والقوة والذكاء ، وباستطاعة أية فتاة أن تعشقه وتفخر برفقته ، وأنا وضعى مختلف « . لأنها ليست حرة ، لا تملك حق الاختيار . منذ خرجت إلى الدنيا وهى مسجلة باسم رجل آخر يملك الأرض التى تمشى عليها والطعام الذى تأكله » لسنا إلا حبات قمح على بيادره « والعبد ليس له حق الاختيار ، ففى أطار هذه الأوضاع القائمة ، وما دام العالم يحكمه قانون السادة والعبيد لن يكون للحرية معنى ، ولن يصل الأنسان إلى غاية « الحرية أين هى ؟ هل إبصرها أنسان ؟ هى كلام يتسلى به المحرومون .طيف يداعب مخيلة السجناء ، طائر يرفرف متنقلا بين الأجيال . ولم يستطع واحد ادعاء القبض عليه وامتلاكه » .

لقد فرض نمط الحياة التى عاشتها رانية الحى منذ طفولتها هذه الرؤية . فكما حال النمرود بين طفولتها وبين اللهو البرئ مع صديق سنها الطفل هانى ، حال نفوذ النمرود بين شبابها وبين حب مروان . بل إن مروان فى حقيقته ليس سوى الطفل هانى بعد ما كبر وأصبح شابا . رأته فى حلمها المزعج ولم تستطع أن تميزه « فأعارته وجه مروان » ، وكما فعل بعفوية فى طفولته ، حاول بإصرار فى شبابه أن ينتزعها من سيطرة نمرود ، ونجح فى تحريك عقلها لتفكر فى مصيرها كما نجح فى تقليب مشاعرها لتملك إرادتها « لم تكن لى حرية الاختيار لدى دخولى القفص ، فلأحاول أن أخرج منه على الأقل » . ولكنها لم تستطع ، فسطوة النمرود ممتدة إليها فى كل مكان واسمه محفور حتى فى مظاهر الطبيعة . فى إحدى رحلاتها مع زملائها فى الجامعة إلى غابة الأرز أفزعها أن تقرأ اسم النمرود على لحاء الشجر « كان محفورا فوق لحاء الشجر » إذن فهو ليس رجلا بعينه هذا الذى يأسرها . إنه نظام وحشى يحتاج إلى ثورة تقتلعه من جذوره لئلا يكون هناك استبداد . وقد صدق تحليلها عندما وصفت النمرود بأنه « بناء يمتد عبر التاريخ » . فهو ليس فردا يتمرد الإنسان عليه وينجو . إنه

يقبض زمام الدنيا بكلتا يديه ، لهذا فالنجاة منه مستحيلة حتى لو جاءتها الفرصة على يد الشاب مروان « حين امتدت يدك إلى باب القفص ، وحطمته ، وقطعت خيط العبودية الذى كبل العصفور ، لتطلق سراحه ... عند ذاك لم تفكر يا مروان بأن هذا العصفور التاعس ، نسى ، لطول ما عاش فى القفص ، نسى كيف يستخدم حريته ويطير . واكتشف أن رغبة التحليق فارقته من زمان » . ولذلك اختارت أن تعود بارادتها إلى قفصها ، وأن تفسر علاقتها بمروان بأنها حلم بددته اليقظة :

ولعل السؤال الذى يطرحه اختيار البطلة أن تعود إلى قريتها لأنها أعجز من الخروج على الناموس الذى يحكم العالم ويتمثل فى شخصية نمرود ، هو اختيار حر أو استسلام ناتج عن ضعف ؟ فى تصورى ولعل موقف الفتاة لم يكن هزيمة أو يأسا ، لعله نوع آخر من الرفض ، وهو أعمق من الصراخ بالحرية دون وعى بأبعاد القضية . لقد أدركت الفتاة خطورة قضيتها ، وبأس عدوها ، لهذا عادت ، لأنها ليست خائفة . هى لا تحبه ولكنها لا تخاف منه . فبينها وبينه مواجهة عليها وحدها عبء حملها . وعلى الرغم من كل ما يمتلكه مروان من قدرات ، فإنه لن يقوى على مواجهة النمرود ، فهو ليس أكثر من الطفل الصغير هانى الذى أفزعه النمرود وأبعده عن طريقها . أما هى فشئ آخر ، إنها حجر نارى « حجر النار ، فهل يحمل معه قصة البركان الثائر ؟ وحين تلفظه الأعماق ، ويطفو فوق التراب ، وتلتقطه يدك ، لا يخطر ببالك أن النيران لا تزال تتأجج فى داخله ، وأن ألسنتها فى كل ذرة من تكوينه » وقوة النار هى التى ستصهر ، والطاغية سينصهر فى النهاية ، لهذا تختم الكاتبة روايتها بذلك المشهد المتفائل عن انتصار الإنسان ، فقد حقق المستحيل وهبط على سطح القمر ، واستعد لرحلة العودة .

وتتميز هذه الروايات التى تناولتها الدراسة من حيث الشكل بصفتين أساسيتين هما غلبة الأسلوب الشاعرى ، وتركيز الأحداث . أما عن غلبة الشاعرية على الأسلوب فترجع ، كما يرى الدكتور « شكرى عياد » [٤] إلى

غلبة قدر من الذاتية التى تستند إلى الواقع وتسجل ما يجرى فى العقل بأمانة ، ومنشأ هذا الاحساس بالذاتية اهتزاز القيم فى عالم الإنسان المعاصر مما يؤدى إلى حدة انفعاله وتوهجه .

وتركيز الأحادث راجع إلى البناء الدرامى لهذه الأعمال الذى اكتسب من تكنيك الرواية النفسية الحديثة إلغاء الزمن ، والعناية بكشف ما يدور فى عقل الشخصيات وعوالمها الداخلية ، مما يجعل الوصف قائما على الصور الخيالية أكثر من الوصف التسجيلى (*) . ففى « ليلة واحدة » تعانى « رشا » من كراهية الزوج ورفضه ، وتحاول أن تبرر سبب الكراهية فترتد إلى طفولتها ومراهقتها حينما تقدم « سليم » لأهلها طالبا زواجها . ثم تهيئ الرواية الجو النفسى لما سيحدث بعد سفرها إلى باريس بمقارنة بين « سليم » و « كميل » ، وهى مقارنة ليست فى صالح الزوج « سليم » ، فتندفع البطلة نحو « كميل » وتشعر أنها حققت ذاتها لأول مرة وفى « ليلة واحدة » تنتهى بعدها بالموت .

وأما فى الآلهة الممسوخة ؛ فالبناء - كما ذكرنا - يعتمد على وحدة الفصل لأن الرواية تقوم على خطين متوازيين هما رسائل « عايدة » ، وحالة « ميرا » الداخلية ، كل منهما فى فصل منفصل ، فكان من الضرورى أن يكون تركيز الحدث الروائى مركزا فى كل فصل على حده ليمكن التنقل بين عالم « ميرا » ، وعالم « عايدة » .

أما فى رواية « الباب المفتوح » فتعالج الكاتبة مشكلة الحرية والاختيار على مستوى الواقع الاجتماعى من خلال تجربة بطلتها « ليلى » مع ثلاث

(*) كما فى « تقترب شجرة التين كبريتية اللون مشعشة ، تقترب من فم السيارة وغابة الصنوبر بين برمانا وضهور الشوير تزم » وتتوارى خلفها . والمطر يشتد وضباب خفيف ينحدر من القمم ، ويتجمع على الطريق المهجور . والحفر تغص بالمياه البنية ، وفتات أوراق الشجر . هذا العويل الخافت المتسرب إلى ميرا من التراب اللزج والصخور البارزة والقرميد الذى يضيع فى العتمة ، هذا النواح البطئ يكاد يخنقها » . السابق ١٥٨ .

شخصيات : ابن خالتها عصام ، وصديق شقيقها المهندس « حسين » ، ثم أستاذها فى الجامعة الدكتور « رمزى » . البطلة تجد نفسها دائما فى مواقف تحتم عليها الاختيار ، وهى دائما تختار . والأمور تحسم دائما لصالحها ، حتى بعد أن يواجهها متزمتو العقول بقوة نفوذهم وإغراء حججهم وسطوة بطشهم . فى اللحظات التى تكاد البطلة تسقط فيها من شدة الضغوط تجتاز بهدوء شديد الاختيار ، وتأتى النتائج فيما بعد لصالحها .

هل من حق الفتاة أن تحب ؟ هل لها أن تختار من تحب ؟ ، إنها القضية التى ما زالت المرأة تركز عليها اهتمامها . وتجيب الكاتبة بلسان حال البطلة : نعم هذا حق . ولكن الواقع يسخر من هذا الحق . يسخر منه فى صورة الرجل الثرى الذى يكتسح كل التوازنات العقلية ويهز الارادة الحرة ، ويشل حجج المتمردين . ولكن النتيجة النهائية تحسم الأمر لصالح إرادة الحرية وحق الاختيار ، لقد ثبت فشل سياسة فرض الإرادة على الأبناء . ثبت فشل سياسة « دولت هانم » التى فرضت على ابنتها صفاء زوجا لا تريده ولا تحبه لأنه لا يصلح لها « رجل يعيبه كل شيء إلا جيبه » انتصرت الأم بقدرة الزوج المالية فاغترت الفتاة وتزوجته ، ثم أدركت فشل الزواج واستحالة دوامه ، حين طلبت الطلاق رفض ، ولجأت الفتاة إلى أمها فرفضت أن تؤويها فلم تجد مخرجا سوى الخلاص بالموت فانتحرت بابتلاع أنبوبة الحبوب المنومة . وكان انتحارها فشلا لسياسة أمها . ثم كانت التجربة الثانية لابنة خالتها « جميلة » التى بهرتها عديلة هانم بزوج ثرى آخر أدار رأس الفتاة بماله فقبلت الزواج منه . ثم اكتشفت بعد أن مرت بتجربة الزواج أنه لا يصلح لها ، وكان أمامها أن تنتهى إلى ما انتهت إليه صفاء فتنتحر ، أو تكمل النقص عند رجل آخر . واختارت الفتاة أن ترتدى قناع الزيف وتتعامل مع وسطها الاجتماعى بمنطقه ، تتظاهر بالسعادة وتعيش حياتها الخاص فى الظل وهكذا تثبت التجربة صحة أن يختار الإنسان بإرادته الحرة ، وأن يحترم الكبار إرادته إذا كانوا بالفعل يريدون لأبنائهم السعادة .

أما المرة الثالثة فكانت التجربة أقسى ، لأنها كانت مباشرة وذاتية ، فقد أحبت « ليلى » ابن خالتها « عصام حمدى » وكانت ترى فيه دائما صورة

مشابهة لأخيها محمود الذى كانت تحبه وتعجب بسلوكه العام فى الحياة طالبا وشابا ووطنيا له دور يشارك به فى سبيل حرية وطنه . ثم صدمت ليلى فى عصام مرتين ، الأولى عندما أحست أنه شخصية غير شخصية محمود ، فهو لا يملك إرادة محمود ، بل هو ضعيف أمام إرادة أمه ، قرر السفر إلى الاسماعيلية مع محمود ومجموعة الشباب الوطنيين لحرب الانجليز ، ولم يسافر ، ضعف أمام أمه عندما هددت بإلقاء نفسها من النافذة وبقى بجانبها . والمرة الثانية عندما اكتشفت أن عصام الذى يعطيها الحب ، يعطى الخادمة الجنس ، فكيف تستقيم علاقة بهذه الازدواجية . لهذا كانت الصدمة قاسية « كيف يستطيع أن يحب امرأة بروحه ، وأخرى بجسده ؟ » وكانت صدمتها العاطفية فى عصام عقدة حكمت علاقتها مع الرجل الثانى الذى صادفها وأحبها وأحبته . كانت ظلال عصام تحكم علاقتها وتسمم حياتها بالشك ، وتقف بين قلبها وبين « حسين » صديق شقيقها محمود فى الجهاد . ويحاول حسين أن يساعدها بعد أن عرف ظروفها مع عصام . ويفلسف الموقف ليقنعها بخطئها عندما وثقت فى عصام ، ولكن الوقت لم يكن فى صالحه لأنه كان مبعوثا إلى الخارج لينال الدكتوراه فى الهندسة « عارفة انت محتاجة لإيه ؟ محتاجة لحد يهزك لغاية ما تفوقى . لغاية ما تدركى أن الدنيا ما انتهتش . وإن اللى حصل ده كان ضرورى يحصل لأنك أنت اللى أسأت الاختيار . لكن للأسف ما عنديش وقت عشان أفوقك ، لأنى مسافر » . لقد حاول حسين أن يهز فتاته ليلى ليخرجها من أزمتها فرفعها إلى مستوى المسؤولية . فالاختيار إذن قائم على معرفة وليس عشوائيا . ومن حق الإنسان أن يعيد النظر فى اختياره إذا تغيرت الظروف أو إذا أحس أنه قد أساء الاختيار ، وكما قال سارتر : إن الإنسان يظل فى حالة اختيار مستمر « فالموجود الحر موجود ومفارق دائما نتيجة الاختيار المستمر بين الممكنات المحتملة » (٥) ، ولكن ليلى لم تكن تستطيع أن تجد الفرصة لتفيق من صدمتها فقد توالت عليها الأحداث . وإذا كان حسين قد سافر ، فقد ظهر الرجل الثالث فى حياتها ، وكان القوة الضاغطة على إرادتها مرة أخرى ، ساعده فى ذلك تصلب الأب ،

واستسلام الأم . أستاذها فى الجامعة الدكتور رمزى . وقد مارس معها كل ألوان التحطيم التى يملكها سيد نحو عبده : الإهانة والتوبيخ والتنبيه المستمر لما يجوز وما لا يجوز حتى أجبرها على الاستسلام لمشيئته فتقدم إلى أسرتها وطلبها للزواج . وابتهج الأب وفرحت الأم ، ولكن ليلى كانت تعسة ، وبدت كجثة تحركها يده كيفما شاءت . وفى اللحظة التى ظن أنه قد ملك كانت الجثة قد عادت إلى الحياة ، فقاومت بلا ضجيج وبهدوء شديد . لقد اكتشفت ليلى أن الدكتور رمزى عقلية رجعية على الرغم من علمه وثقافته . كانت البلد تضرب بيد الانجليز وكثير من الرجال لا يبالون ، وعندما فكرت فى التطوع مع زميلتها سناء بالحرس الوطنى ، واجهها بمعارضة وتحقير لشأنها « بلاش كلام فارغ ، التفتى لمذاكرتك أحسن » ثم تحول تحقيره لدورها إلى اعلان فلسفته الخاصة التى لا تتفق معها ليلى « امتى حنكبر على الأفكار الطفولية دي ؟ امتى حتفهم أن كل إنسان له مجاله . المثقفين فئة مختارة ما تحاربش . كل بلد ينقسم إلى قسمين قسم يفكر وقسم يحارب ، والدفاع عن البلد يجب أن يقتصر على غير المثقفين « ولكن ليلى كان لها رأى مخالف أعلنته وإن كان اعلانها يرتعد خوفا من بطش المستبد « الدفاع عن البلد واجب على كل إنسان سواء كان مثقفا أو غير مثقف » . وهذا الرأى امتداد لموقفها المبدئى الذى تزكى به رأيها وهو أن العدو لا يختار عندما يضرب ولا يفرق بين المثقفين وغير المثقفين ، كما أنه لا يفرق بين المرأة والرجل . ومع أنها كانت ترتعد خوفا من بطشة قالت ما تريد وفعلت ما تريد بهدوء شديد ، عندما صحبها الدكتور رمزى الذى أصبح خطيبها إلى مفتشة المواد الاجتماعية بالوزارة ليتوسط عندها ليكون تعيين ليلى فى القاهرة . ولكن ليلى تكتب فى مكان الاختيار الأول والثانى اسم « بورسعيد » وتسلم الطلب إلى المفتشة . لقد وعدته المفتشة بتلبية طلبها ، وقد نفذت وعدها وخرجت ليلى من قبضة رمزى بهدوء وحققت اختيارها وانتصرت على الضغوط .

البطلة فى هذه الرواية لم تصرخ بأنها حرة ، ولم تلق اللعنات على العالم . لقد عاشت وفهمت وجربت واختارت . نعم كانت المعارضة قوية ، وتهديد

نجاحها أقوى من احتمالات النجاح ، ولكنها بصبر جميل وسعى دائب اختارت ارادتها . وكانت عودة حسين من بعثته بداية لها لتصحيح موقفها منه بعد أن وصلت بالاختيار إلى رؤيته بلا ضباب ، وبعد أن زال تأثير عصام السلبى ، وتأثير استبداد الدكتور رمزى . كان حسين هو اختيارها الصحيح ، لهذا أدرك أنها قد نضجت بما يكفى ليجعل منها رفيقة على طريق الحياة « وتقدمت إلى الأمام وحسين لا يرخى عينيه عنها . لا ليست نفس الاشراقة القديمة ، إنها اشراقة جديدة . الأولى كانت فورة ، لمعة تبرق لتنطفئ ، كالشمس فى يوم ملئ بالغيوم . أما هذه فنور هادئ دافئ متصل ، نور ينبع من الداخل .

وتتميز رواية « الباب المفتوح » عن الروايات السابقة بأنها لم تكتف بطرح القضية على المستوى الفردى ، ولكنها جعلت منها قضية عامة ، تارة بإلقاء الظلال على العلاقة غير السوية داخل البيت ، فنرى مدى استبداد ذلك الأب ، وتارة بتظليل جوانب الصورة ليزداد الموقف وضوحا . ويتمثل هذا فى أخطاء المرأة الثرية التى تنظر إلى الدنيا من وجهة نظر واحدة فتحكم على الناس بمقدار ما تحتويه خزائنهم . وقد دفعت هى نفسها ثمن ذلك غاليا هو ابنتها المنتحرة ومضت ترى الحياة كما اعتادت دون أن تتغير ، لأنها لم تفكر فى الأمر على النحو الذى يؤدى بها إلى اكتشاف الخطأ .

وأما البعد الآخر وهو السياسى فهو جزء من عناصر الرواية . فالرواية تقوم على فكرة المعادل الموضوعى . وفيها عالمان متوازيان أولهما عالم الأسرة الصغيرة التى تنتمى إليها « ليلى » ، وثانيهما العالم الخارجى ، و « ليلى » هى التى تربط العالمين . والمصاعب التى تعانى منها داخل الأسرة ، تعادل المصاعب التى تعانى منها خارجها ، فالأب المهاب ، الذى يمزج الحب بالخوف بالاستبداد معادل للأستاذ الجامعى المتسلط المترفع الذى جعل الحب سببا للسيطرة على البطلة . وسعى « ليلى » للخلاص من دوائر النفوذ المحيطة بها سواء فى البيت أو فى الجامعة ، تعادل سعى « مصر » للخروج من محنتها وتحرير أرضها والتخلص من النفوذ الأجنبى . إن كل ما تمر به مصر على

المستوى السياسى صورة مكبرة لما تمر به أسرة صغيرة كأسرة ليلى . والطريق إلى الحرية واحد سواء على المستوى السياسى أو الشخصى . يجب أن يختار الإنسان ، وأن يدافع عن اختياره وأن يلتزم باختياره مهما صادفه من صعاب ما دام قد أقام اختياره على أساس حر . وكما واجهت مصر بطش المستعمر الإنجليزى أثناء الاحتلال ، ثم بعد أن أرادت أن تصوغ حريتها فى قالب مناسب بتحرير مواردها الاقتصادية بتأميم القناة ، واجهت الفتاة الصغيرة الكثير من البطش ، بطش أبيها الذى اتخذ استبداده قناع الخوف على ابنته ، وبطش ابن خالتها الذى جعل من حبها لعبة ، وبطش الأستاذ الجامعى الذى لم يطلب الحب بل التملك . وكما نفضت مصر عن نفسها غبار الاحتلال والعدوان ، نفضت ليلى عن كاهلها محاولات السيطرة على مصيرها لتعيش حرة ، تملك إرادتها وتسعى دائما لتحقيق ما عجز (أعداؤها) عن تحقيقه ألا وهوالحرية .

يرى الوجوديون أن الحرية ترتبط بالمسئولية . وهذا قصدهم من « حرية الاختيار » ، أو الوسيلة التى يحقق الإنسان وجوده من خلالها ، ولهذا يرتبط « الاختيار » عندهم « بالقلق » ، لأنه يحمل فى طياته خطر المغامرة التى لا مفر منها ، وهو ما يعبر عنه أحد آباء الوجودية بقوله : « نحن في هذا العالم أشبه بركاب سفينة فى البحر ، ليس لهم من خيار فى أمر السفر ، فلم يبق لهم إلا اختيار السفينة ، على الرغم مما فى هذا الاختيار من مخاطرة سببها أننا لا نجد الوسيلة التى نثبت بها أن اختيارنا ، وما يترتب عليه من التزام ، إنما هو الأمر الصحيح » [٦] . ولعل روايتى « الغثيان » لسارتر و « الغريب » لألبير كامى ، من أهم الروايات التى ناقشت قضية الحرية ، وما يثيره « الاختيار الحر » من قلق عند الوجودى . وقد كان لهاتين الروايتين تأثير كبير عند ترجمتهما إلى العربية وقد راجتا رواجا ملحوظا ، وكتب عنهما الكثير من الكتاب فى الصحف والمجلات ، كما ترجمت وألفت بعض الكتب التى ناقشت هاتين الروايتين فيما تناولت من أعمال روائية بالدراسة » .

وقد تأثر بعض كتابنا بهذه الأعمال سواء فى الأفكار الأساسية التى أثارتها ، أو فى « طريقة الكتابة » ، ومن ذلك رواية « أيام الجفاف » لمحمد يوسف القعيد .

ومثال الشخصية القلقة « أنطوان روكانتان » فى « الغثيان » ، و « ميرسول » فى الغريب . والقلق شعور طبيعى عند الوجوديين لأنه مرتبط بالاختيار كما أشرت « فالوجودى لا يختار من خلال أنماط أو أمثلة جاهزة ، بل يختار مثالا إبداعيا يشرعه لنفسه وللآخرين ، ولهذا فإن لحظة الاختيار لمن أكثر اللحظات إصابة بالدوار النفسى العنيف ، فالمسؤولية التى تتملكنا فى لحظة الاختيار تخلق ذلك القلق الذى لا مفر منه ، كما لا يمكن التخلص منه » [٧] .

« أنطوان روكانتان » يبدو حرا ، فهو يعيش فى عالم لا يطلب منه شيئا ، وهو رجل خال من الارتباط بالعمل أو بالأسرة . عاش حياته متجولا فى أماكن كثيرة من العالم ، يساعده على الحياة دخل معقول يحصل عليه بلا عناء . ولكن هذا المظهر الخارجى الموحى بالحرية لا يعطيه السعادة ، فهو رجل قلق وقلقه يسلمه إلى نوع من الحزن أو الكآبة ويصاب بين حين وآخر بنوبات من الغثيان والتوتر . وبتتبع حياة « روكانتان » التى يكتبها فى صورة مذكرات ، نراه يعيش فى فندق من فنادق « الهافر » ، ويحاول أن يكتب تاريخ حياة سياسى من القرن التاسع عشر يدعى « ادوارد دى رولبون » . وهو وحيد يعانى من إحساسه بوحدته فيحاول أن يتودد إلى صاحبة المقهى الذى يتردد عليه ، ولعل وحدته هى التى أسلمته إلى تأمل ذاته وتحليل تصرفاته وسلوكه . وربما يبرر تأمله العميق لذاته قول أحد النقاد : « إنه يرى أكثر مما يجب ، وأعمق مما يجب » [٨] . يتأمل وجهه فى المرآة ويعلق « لا أستطيع أن أفهم شيئا من هذا الوجه . وجوه الآخرين لها معنى ما ووجهة ما ، أما وجهى أنا فلا . ولا أستطيع حتى أن أقرر ما إذا كان جميلا أم قبيحا . وأعتقد أنه قبيح لأن الجميع يقولون لى ذلك ، لكن هذا لا يدهشنى » [٩] ، وكثير من سلوكه يثير الدهشة أما هو فلم يكن يدهشه شىء لأنه دائم النظر إلى داخله » كان الصبية يوم السبت يلعبون بقذف

الحجارة على سطح الماء ، وكنت أريد مثلهم أن أقذف حصاة فى البحر ، وفى تلك اللحظة توقفت وألقيت بالحصاة ثم انصرفت . ولا بد أن مظهرى كان مظهر شرود على الأرجح ، ما دام الصبية قد ضحكوا حين خلفتهم » . « ولعل الشرود الذى يتحدث عنه « روكانتان » نتيجة من نتائج استغراقه فى تأمل ذاته فيبدو منعزلا عن العالم ، والعزلة تنفى عنه حريته » إن الدور الذى يلعبه « الآخرون » فى تحديد طبيعة المرء ، وكينونته ، هو شىء ذو أهمية كبيرة فى مذهب سارتر (١٠) . ولم يكن روكانتان ذا علاقة بالناس ، كما أنه لم يكن منتميا ، ولهذا سخر سارتر من حريته « إن عدم الالتزام ، ليس إلا سخرية من الحرية ، وشكل من أشكال التهرب منها » (١١) .

ولما كان روكانتان صاحب إدراك سليم للعالم الخارجى ، فقد شعر به يضغط على أعصابه ويسبب له الغثيان . ولا يخرجه من إحساسه بالغثيان إلا انتقاله من حالة القلق ، إلى البحث فى سبب القلق ، فيكتشف أن الحرية ليست فى الهروب من الالتزام ، ويبدأ فى البحث عن معنى لوجوده ويدرك أن ذلك لن يتحقق بأن يؤلف كتابا عن « ادوارد دى روليبون » ، فالموجود لا يستطيع إطلاقا أن يبرر وجود موجود آخر . ولهذا يقرر أن يكتب رواية . أن يثبت وجوده بالإبداع « من الطبيعى أن الأمر سيكون فى البداية متعبا ، عملا مجهدا ، وهو لن يوقفنى عن الوجود أو الشعور بأننى موجود . لكن سيأتى الوقت الذى يكتب فيه الكتاب » (١٢) .

أما القلق فى رواية « الغريب » لألبير كامى فينبع من رفض الشكلية فى العالم . من البداية يرفض « ميرسول » الشكلية ، ومع ذلك يفرض عليه وضعه وظروفه أن يكون شكليا فى تعامله ، وعندما يفكر فى الابتعاد عن عالم لا يفهمه لا ينجو ، بل يوضع فى قفص الاتهام بتهمة يصر على أنه برئ منها .

يحاول « ميرسول » Meursaule أن يكون نفسه وأن يعيش حياته بالشكل الذى يتراءى له ، مع أنه ليس مؤهلا لذلك بحكم عمله موظفا ينبغى أن يتقيد

بنظم العمل ومواعيده .. وأول تحد واجهه هو موت أمه . هكذا قالت البرقية التى وصلت من الملجأ الذى كانت تعيش فيه الأم العجوز ، فيطلب من رئيسه أن يمنحه أجازة لأداء واجبه وتشييع أمه إلى مثواها الأخير . ولا ينسى أن يبرر طلبه معتذرا أن وفاة أمه ليس غلطته ، لكنه يلوم نفسه لأنه ما كان يجب أن يعتذر ، بل كان على رئيسه أن يعبر عن شعوره بالأسف لوفاة أمه . لكن يبدو أن الإحساس بالفقد لم يكن قد تغلغل إلى قلبه فهو يستمتع استمتاعا كاملا بحياته اليومية . يتناول الطعام والشراب ، ويستحم على الشاطئ ، ويستمتع بحمامه الشمسى ، ويذهب إلى السينما ، بل ويبدأ علاقة جديدة مع فتاة فى اليوم التالى لدفن أمه . ويصر على أنه يحب أمه .

فى الملجأ يرفض أن يرى جثتها ، ويؤدى الطقوس الخاصة بالدفن بشكل آلى لا إحساس فيه ، بل إنه متمكن من وعيه ومسيطر عليه سيطرة تجعله يتابع ما يدور حوله بوعى كامل يرى ويلتقط ويعلق ... مدير الملجأ ، الأعرج بيريز صديق أمه ، أصوات الحشرات بين الحشائش وصوت الممرضة الموسيقى والكنيسة والفلاحين والزهور فى المقابر والتراب المنهال على التابوت بعد الدفن .

إن ميرسول يقيم علاقة مع الفتاة وعندما تسأله أن يتزوجها يوافق فى الحال ، لكنه عندما تسأله هل يحبها . يجيبها بأنه سؤال لا معنى له ، فهو يحب الحياة التى تبعده عن رائحة الموت التى استنشقها عندما كان يشيع جثمان أمه .

وأثناء عودته إلى بيته فى اليوم الثالث لموت أمه يلتقى بالعجوز « سالا مانو » وربما تتمثل فى شخصية سالا مانو وكلبه ذلك الالتزام الممل المقزز بروتين لا معنى له ، فسالا مانو وكلبه يكره كلاهما صاحبه ومع ذلك يخرج العجوز بالكلب فى مواعيد محددة للنزهة . وعندما يختفى الكلب يشعر سالا مانو بالفقد والضيق ، وينتابه الاحساس بالوحدة ويدرك أن الكلب كان كل حياته .

وهناك شخصية أخرى تشاركه السكنى فى المبنى . إنها شخصية « رايموند سينتيه » القواد الذى يصر على أنه لا يحترف عملا شائنا . ويتورط (ميرسول)

نتيجة استشارة قدمها (لريموند) يدعوه على أثرها إلى كابينة على البحر فيقبل (ميرسول) الدعوة ويذهب مع صديقته (مارى) ، لكن أحداثا غريبة تمر بهما تنتهى بتورطه فى جريمة قتل يحاكم على أثرها ويحكم عليه بالاعدام ! .
أما شهود الإثبات على جرم ميرسول فهم الذين يرون فيه قلبا متحجرا لا رحمة فيه وهم « بيريز العجوز » وبواب الملجأ ، و (رايموند) و (مارى) و (سيلست) ، وتعيد المحكمة تفسير اليوم الذى قضاه بعد دفن أمه ، وتخرج بعد هذا التفسير باستنتاج أنه رجل فى منتهى الوحشية ، بلا قلب ، معدوم الضمير . ويؤكد ميرسول أنه كان يحب أمه ، وأنه لم يكن يرمى من وراء القتل إلى مصلحة ، ولكنه لا يجد من يفهم دوافعه وسلوكه . غير أن القاضى الشديد التدين يسعده أن يبحث عن وسيلة لتبرئة المتهم فيقدم إليه صليبا ويطلب منه أن يتوب ، غير أنه لا يفهم ما يعنيه بالتوبة ، فهذه الأشياء لا معنى لها بالنسبة له .

إن المدعى يصر على تجريم « ميرسول » بدعوى أنه خال من العاطفة والاحساس ، وقد أقام دعواه على ما فعله فى اليوم التالى لوفاة أمه من ذهابه إلى حمام السباحة ، وبدء علاقة غرامية مع إحدى الفتيات ، والذهاب معها إلى السينما لمشاهدة فيلم هزلى .

ومع أن الجريمة التى يحاكم على ارتكابها ، جريمة واقعية ، فإنها ترتفع فى الرواية إلى مستوى الرمز ، فوجود « ميرسول » خطأ ، ووجوده وعدمه سواء ، بل إن عدمه أجدى من وجوده ، ولذلك كان من الطبيعى أن يحكم عليه بالإعدام فى جريمة لم يرتكبها ، لأنه لم يحكم عليه بالإعدام فى جريمة ارتكبها بالفعل ، فالقلق فى شخصية « ميرسول » نتيجة عدم التوافق مع قيم كان من الطبيعى أن يتوافق معها .

ومن الروايات التى يمكن أن نلاحظ فيها بعض جوانب التأثر بروايتى « الغثيان » ، و « الغريب » ، رواية « أيام الجفاف » ، لمحمد يوسف

القعيد ، فكما استخدم سارتر « اليوميات » فى « الغثيان » ، يستخدم « القعيد » اليوميات فى « أيام الجفاف » فى تصوير المراحل التى أدت إلى هزيمة بطله ، وقد قسم الرواية إلى أربعة فصول ، أطلق على كل فصل منها كلمة « يوم » هى : « اليوم الأول ، اليوم الثانى ، أيام الجفاف ، اليوم الثالث » .

البطل فى رواية « أيام الجفاف » « خلف الله البرتاوى » ، يعانى من « قلق » ، كذلك الإحساس الذى عانى منه « ميرسول » فى الغريب ، و « روكانتان » فى الغثيان .

ولكن أسباب القلق فى هذه الرواية تختلف عن أسباب القلق فى روايتى « سارتر » ، و « كامى » ، كما أن النهاية التى وصل إليها البطل فى هذه الرواية ، تختلف عن النهاية التى حققها « روكانتان » ، أو استسلم لها «ميرسول » ، فلم يصل « خلف الله البرتاوى » إلى لحظة « الاختيار » ، ولذلك سقط ، ذلك لأن القلق الذى يعانى منه « خلف الله البرتاوى » ، سببه إحساسه بالغربة وعجزه عن الانتماء إلى مجتمع مرفوض لديه بما يمثله من قيم لا يستطيع أن يتقبلها لأنه يراها قيما هابطة ، سواء تلك التى يمثلها النفوذ القديم فى أشخاص « العمدة » ، و « شيخ البلد » ، و « معاون مكتب البريد » ، المتزمتين ، أو التى يمثلها أصحاب النفوذ الوافد مثل « أمين مخزن الجمعية التعاونية » وهو انتهازى .

« خلف الله البرتاوى » مدرس معين بقرية « الرزيقات » بالبحيرة . يعتز بالدور الذى وكل إليه ، وهو افتتاح مدرسة بالقرية ، ويضيق بسلبية أهل القرية ولا مبالاتهم ، أو عدم تقديرهم لدوره فى تعليمهم . كان يشعر بعدم الرضا منذ اللحظة الأولى لوصوله إلى القرية . وعدم رضاه ينبعث فى الغالب من داخله فقد كان - فيما يبدو - يتوقع للريف صورة مختلفة عن صورة الريف التى يعرفها فى بلده « المنصورة » ، ولكنه وجد صورة مشابهة فى « الرزيقات » ، يتمثل فيها الملل ، والرتابة ، والركود ، وهى أمور تهدد الدور الذى تمثله لنفسه فى

هذه القرية ، بما تشيع فى أهلها من سلبية وتواكل . وقد صور الكاتب حالة الخمول والركود فى عدة مواضع فى الرواية منها : « نزلت من الأوتوبيس عند كوبرى مرتفع تحته مصرف مياه « راكدة » ، على مرمى البصر « تنام » المجموعة الصحية . فى بطن الجسر العالى . سرت قليلا ، فى يدى حقيبة صغيرة ، فيها بيجاما وفوطة وصابونه وأدوات حلاقة وفرشاة أسنان وبعض السندوتشات . فى جيبى بعض النقود وخطاب التعيين . تراب الأرض مبلل بقطرات الندى ، أشجار الجازورين والكافور الرصاصية اللون ، تدمع قطرات الندى اللامعة تحت أسلاك الشمس الذهبية » . وفى هذه الصورة يرسم الكاتب العناصر التى ستؤدى إلى الصراع - وإن كانت عناصر مادية فانها ستتحول إلى رموز وتصبح عناصر معنوية - بين قيمتين أو عالمين أحدهما يمثله « خلف الله البتراوى » الذى تحدد وجوده أشياؤه الصغيرة فهو مسافر يحمل معه حقيبة يد صغيرة فيها (البيجاما والفوطة والصابونة وفرشاة الأسنان وأدوات الحلاقة) وهى وسائل الحياة العصرية التى ربما لا يعرفها أهل « الرزيمات » الذين يمثلون العالم الآخر ، ويعبر عنهم الكاتب بدقة تمثلت فى اختياره لألفاظه اختياراً موحياً بأحاسيس خاصة عن ركود الحياة الذى يمثله ركود المياه فى المصرف ، والمجموعة الصحية التى « تنام » ثم يغلف هذه الصورة بايحاء تمثلت قطرات الندى التى تدمع تحت الأشعة الذهبية للشمس ، وهو تمهيد لما يقع من أشياء تؤدى إلى مأساة المدرس .

وفى موضع آخر يعبر عن فكرة الغربة (بالدهشة والتقطيبة) اللتين وجههما إليه جاره فى الأوتوبيس عندما سأله عن المسافة بين المحطة والبلد . وفى موضع ثالث يهرب من التفكير فى الرزيمات بالتفكير فى بلده التى يحبها . وعندما توقف الأوتوبيس عند القرية ، نهض بخفة ، ونزل بسرعة خشية أن يتحرك الأوتوبيس قبل نزوله ، ولكنه يُفاجأ فى تلك المحطة بالذات بدلالة أخرى توحى بركود الحياة وبطء إيقاعها : « هببت من جلستى ، ونزلت بسرعة ، خوفاً من أن يتحرك الأوتوبيس ، ولكن البطء الناتج عن شكل الحياة هنا هو سمة كل شئ ،

توقف الأوتوبيس تماماً ، ونزل منه السائق ، وملأ صفيحة معه بمياه من مصرف للمياه الراكدة ، وفتح مقدمة السيارة ، وراح يصب فيها الماء ببطء .

وإذا كان ركود الحياة هو صورة الواقع ، فدور المدرس هو تغيير هذا الواقع ، ولأنه لم يستطع ، انعزل عن المجتمع وتقوقع فى بيته على أمل الخروج إلى مكان أنسب ، وبعد تأجيل قراره الخروج يوماً بعد يوم وأسبوعاً بعد أسبوع يكتشف المدرس أنه أصبح مقيداً عاجزاً عن الفعل . ثم يدخل مرحلة التخيلات وأحلام اليقظة .

وقد عبر المؤلف عن هذه المأساة فى أربعة فصول .

إن مشكلة الانسان المعاصر أنه « يرى ويحس بعمق أكثر من غيره » ، ولعل هذه المشكلة إحدى مشكلات « خلف الله البرتاوى » ، فهو منذ البداية مشغول بما فى نفسه وما حوله ، عينيه ترى وعقله دائب التفكير فى موقع المدرسة ، والقرية التى سميت المدرسة باسمها ، والقرى المحيطة ، والمحطة ، والتراب المبلل بقطرات الندى ، وحقيبة يده ، وجواب تعيينه ، وبيئة الريف بشمسها وترابها وترعها . وهو عالم معروف للبطل بحكم نشأته الريفية ، ولكنه أثاره وشغله لدفع الملل الذى بدأ يتسرب إلى حياته ويقتله فى بطء .

وقد بدأت محنة البطل فى هذه الرواية منذ اليوم الأول لوصوله إلى القرية . فى كل يوم يقع له حادث ينتهى بسقطة صغيرة أو كبيرة تتجمع كلها لتكوّن فى النهاية مأساة « خلف » الانسان . فهو يقبل يوماً هدية الفتاة « عطيات » ابنة شيخ البلد ، التى تمهد لشئ أبعد . ويوماً يفشل فى إمامة المصلين فى المسجد إذ يخطئ فى تلاوة القرآن ، فيسقط فى نظر الناس ، ولا يعود إلى المسجد مرة ثانية . ويوماً يكشف ناظر الزراعة إفلاسه بعد أن عجز عن اقراضه خمسة جنيهات ... وهكذا ينتهى الجزء الأول ، أو اليوم الأول ، كما يسميه الكاتب . بعد أن يعترف خلف بفشله فى اقامة علاقة واحدة مع العالم الخارجى ، ويعانى الاحساس بالعزلة والانفصال عن مجتمع القرية ومشكلاته . ويفقد الاتصال معهم

فيحاول أن يقيم جسوراً من الكلمات مع العالم الخارجي عن طريق المراسلة ، ولكنه يفشل فى المراسلة مع هوايتها « ويزداد تأزماً حتى ينتهى به الأمر إلى أن يكتب الرسائل ويرسلها من أماكن مختلفة إلى نفسه يفرغ فيها ما يخفيه بداخله « وقبل أن ينام ، فى كل ليلة ، ويكون ذلك قبل الفجر مباشرة ، ويكون معى آجر خطاب كتبته لنفسى . أجلس على السرير أناديها :

- تعالى يا عطيات علشان ننام .

أتمدد ، تحضر ، تنام إلى جوارى ، آخذها فى أحضانى ، أقبلها ، أتحسس لحمها الطرى ، أكتشف إنها لم ترتد قميص النوم الحريرى الذى اشتريته لها [1] . آعاتبها ، أحضنها ، أشرب قطرات عرقها ، أتذوقها على مهل ، وفى الصباح ، رغم كل شئ ، أصر على الاستحمام ، وتصل نشوتى إلى أقصاها ، عندما أتصور ما سيدور بخلد من يسمع قطرات الدش تنسال على جسدى . « إنه يعانى انفصاله عن العالم الخارجى ويبحث عن طريق يربطه به ولكنه يفشل ، وينهار بعد أن يكشف معاون البريد سر الخطابات التى يرسلها إلى نفسه ، فيصير أضحوكة عند الناس ، فلا يبقى فى جعبته إلا الحلم بمكان جديد ، وبتجربة جديدة . أصبحت القرية مستحيلة ، وتوجس منه أهلها بعد أن ظهرت عليه أعراض الجنون بالجنس فهربوا أو أغلقوا عالمهم فى وجهه . بل ان الغسالة العجوز التى اعتادت أن تدخل بيته بانتظام بدأت تشعر بخطورة حالته فتجتهد فى إنجاز عملها بسرعة . وهكذا انتهت العلاقة الشكلية بين المدرس والقرية إلى الانفصام وكل ما كان ينتظره أن يأتى القرار بنقله وهذا هو الأمل الذى أصبح يعيش عليه .

---

(١) يقول فى هامش ص ١٠٢ « بالفعل أرسلت من اشترى لى قميص نوم من الحرير من دمنهور ، وطبقته ، ووضعته فى حقيبة ملابسى ، وكنت فى آخر كل ليلة ، أخرجه ، أضعه على السرير بجوارى تماماً » .

إن « خلف الله البرتاوى » لم يستطع أن يتخذ موقفاً من أصحاب النفوذ فى القرية سواء بالرفض أو النقض ، ولم يستطع أن يؤثر على أهل القرية وهو صاحب دور فى تعليمهم وصاحب قيم تأبى عليه أن يكون مرتشياً . واكتفى بأن يضع أفكاره وقيمه داخل مدرسته فأصبح فى موقف دفاعى ضعيف يتلقى سخافات الناس وسخريتهم دون أن يجرؤ على اعلان شعوره الحقيقى لهم ، ويكتفى بالانسحاب إلى ذاته والاستغراق فى البحث عن بديل لواقعه السئ فيلجأ إلى عالم الحلم . وقد كان باستطاعة الكاتب أن يستفيد فنياً من اللجوء إلى فكرة الحلم فى استخدام المنولوج الذى يكشف عمق الشخصية ، ولكنه استمر فى أسلوب السرد بالمذكرات بطريقة منطقية لا تتناسب مع حالة البطل الذى كان على حافة الجنون . والرواية تبدأ بعرض شبه تسجيلى للتعريف بمسرح أحداث الرواية وموقع « الرزيمات » والمسافة بينها وبين المراكز الأخرى . ثم ينتقل إلى المكان ويصفه بدقة - الكوبرى ، والمصرف ، وأشجار الجازورين والكافور ، ويبدأ فى تقديم شخصيات روايته بطريقة هادئة خالية من إبداء الرأى . لكن هذا الهدوء الذى نتعرف من خلاله على شخصياته خادع ، وهو إشارات يرمى بها امامنا لنتعرف فى لحظة تالية على شخصيات الرواية بعمق . ومن أمثلة تقديم الشخصيات بطريقة هادئة يغلب عليها الوصف الموضوعى قوله : « مر علىَّ ساعى البريد ، وكان يرتدى حُلة رمادية قديمة ، يركب دراجة ، يربط آخر بنطلونه بأستيك أبيض كى لا يتلوث من الدراجة ، لا يسير فى خط مستقيم ، يحلو له بين الحين والآخر ، أن يعبر بدراجته من الناحية اليسرى إلى الناحية اليمنى من الطريق ، ويحلو له أن يترك مقود الدراجة ، ويتركها لفترة ما تسير بمفردها » . ويستوقفنى أنه لا يسير فى خط مستقيم ، ورجل البريد فى هذه الرواية ليس فيه استقامة فهو يفتح الرسائل ويقرؤها ، ويفشى أسرار ما فيها إلى غير أهلها ، وهو أحد الذين أساءوا إلى « خلف » بافشاء أسرارهم مما ساعد على سقوطه فى أعين الناس وعمق العزلة بينه وبين أهل القرية . فعبارة « لا يسير على خط مستقيم » توحى بصفة نفسية فى رجل البريد ، وليست وصفاً خارجياً لطريقة ركوبه الدراجة كما يمكن أن نفهم من طريقة السرد المحايدة .

ولعل سقوط « خلف الله البرتاوى » سببه أن حالة القلق التى كان يستشعرها لم تؤد به إلى الخطوة المنطقية التالية وهى الاختيار الذى يؤكد بدوره معنى الحرية بالمفهوم الوجودى ، والضياع هنا يتساوى مع الإحساس بالندم فى رواية سارتر وفى بعض أعماله مثل (الذباب) . والبطل فى رواية « القعيد » لم يتخذ « موقفاً » من المحيطين به من حكام القرية ومراكز نفوذها ، ولم يعش لحظات التحول التى عاشها « روكانتان » فى الغثيان بعد أن استمع إلى أغنية « بعض تلك الأيام » للمغنية الزنجية ، أو لحظة اللا مبالاة المطلقة التى عاشها ميرسول فى سجنه وتساوى عنده بسببها الموت والقتل والحياة .

أما « تيار الالتزام » ، وهو أحد التيارات التى سارت الوجودية فيها ، فقد تبلور عند الكتاب الماركسيين ، أكثر مما تجلى عند غيرهم ، وإن كان الالتزام هو الوجه الآخر لحرية الاختيار ، فعند الوجوديين يتحتم على الانسان أن يتحمل مسئولية اختياره الحر ، وهذا هو ما أطلق عليه الكتاب الوجوديون ومنهم « سارتر » الالتزام أى أن يتحمل الانسان تبعات الموقف الذى اختاره ، ويكون على استعداد لبذل أقصى التضحية وأقساها فى سبيل الوفاء به . وتحمل العذاب الجسدى أحد هذه التضحيات ، والسجن أو التشرد أو النفى . ضغوط كثيره تبذلها السلطة المسيطرة حتى تفرض على الانسان أن يغير موقفه ، كى تحقق لنفسها الاستمرار والنجاح بتحطيم خصومها .

وسنعرض لإحدى هذه الشخصيات الواعية بوجودها ، المناضلة لتحقيق مواقفها على الرغم من الضغوط الكثيرة التى كان من الممكن أن تجبرها على الاستسلام للإغراءات الشديدة لكى تخرج من محنتى العذاب النفسى بالسجن والعذاب الجسدى بالتعذيب المستمر .

« رجب اسماعيل » فى رواية (شرق المتوسط) (١٣) ، اختار أن يقاوم السلطة ، لأنها غير أمينة . ومنذ أعلن رأيه صار عدوا للسلطة ، ومن الطبيعى أن يسجن . وقد اتهمته السلطة بتهمة « التآمر » على النظام ، والإصرار على عدم البوح بأسماء أعوانه أو زملائه ، والتستر عليهم . ويتعرض السجين للرعب

والمساومة ، والتلويح بالمغفرة وحسن الجزاء وأعلى المناصب ، أو مزيد من العذاب وتعذيب الأهل سواء بضرب النساء أو اغتصابهن أمام عينيه حتى يسقط ويقبل المساومة . إن البطل يجد نفسه ، من جديد ، مطالبا بأن يختار ، فأمامه أحد أمرين ، إما الاستسلام لمشيئة السلطة فينجو ، أو الصمود والبقاء فى السجن . وقد اختار ، فى لحظة ضعف ، أن ينجو بنفسه ويتحرر من سجنه . لكنه بعد أن تحرر من سجنه بالاستسلام والخروج إلى الشاطئ الغربى للمتوسط مرت به من التجارب ما حمله على الوصول إلى الاختيار نفسه الذى دخل السجن بسببه . وهذا يدل على أن اختياره لم يكن اختياراً أعشى ، بل إنه كان مقتنعا أن وجوده قائم على هذا الاختيار . ولذا أحس بأنه يفقد وجوده ، بالهرب فقرر أن يحتفظ بوجوده ولو تعرض للتعذيب النفسى والجسدى . إن اختيار «رجب اسماعيل » الوقوف ضد السلطة ، كان اختيارا حرا . وعندما تعرض لنتائج هذا الاختيار بالسجن والتعذيب ، انتابته فى لحظة ضعف ، فكرة الاستسلام والفرار ، ونجح فى الهرب ، ولكنه أحس فى تلك اللحظة أنه نجا من التعذيب ، لكنه فقد وجوده نفسه ، ولذلك قرر أن يعود إلى السجن مرة أخرى ، لأن عودته إلى السجن ، وإصراره عليه يتمثل فيهما معنى وجوده .

ويرى سارتر أن العمل الأدبى القائم على مبدأ الالتزام يجب أن يكون هدفه (إحداث التغير ، ولا يمكنه أن يحدث ذلك إلا إذا كان هناك قصد إلى إحداثه . فالإنسان هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها ، لأن نظرته تسجل أو تهدم ، أو تصور أو تفعل مثل الأبدية ، فى تمثيل الأشياء إلى حالتها هى . وإنما بالحب والبغض والغضب ، والخوف والسرور والحنق والاعجاب والأمل واليأس يتكشف الانسان والعالم عن حقيقتهما ، ولذلك يتطلب الالتزام ويستتبعه حيوية العمل الأدبى فى ارتباطه بالعصر وملابساته وتوجيه الوعى فيه وجهة انسانية غير مشروطة) (١٤) .

ولعل الغاية التى رمى اليها سارتر فى كلامه عن هدف الكاتب الملتزم ، تكون أقرب إلى التحقق فى هذه الرواية . ففى إحدى الرسائل التى بعث بها « رجب اسماعيل » إلى أخته « أنيسة » يطرح تصوره لكتابة رواية تكون جديدة فى كل شئ ، أن يكتبها أكثر من واحد ، وأن يكون فيها أكثر من مستوى ، وأن تتحدث عن أمور هامة ، والأفضل مزعجة ، وألا يكون لها زمن « أريد أن نكتب معاً رواية .. ومن نحن ؟ ليس أنا وأنت فقط بل وأريد أن يكتب الصغار . لو كتب عادل ... لو كتب حامد . ولو كتبت أنت » ويعود إلى الفكرة نفسها مع إلقاء ضوء جديد عليها « لا يمكن للإنسان أن يكتب شيئاً » ، فعذاب الكلمة أصعب من أن يتحمله إنسان بمفرده ، ولذلك فكرت بتلك الطريقة المجنونة ، أن يتكلم عدد من الناس فى وقت واحد ، وبأصوات مختلفة ، وبعد أن يتكلموا ، دون رابطة ، دون نظام ، ليكن أى شئ . هل ما قالوه رواية أم هذيان .. لا يهم « فالبطل يريد أن يصنع واقعاً جديداً ، وكل فرد عليه أن يصنع جزءاً من هذا الواقع لأن الرفض اذا كان على المستوى الفردى تمرد ، أما على مستوى الجامعة ، فإنه ثورة ، وهذا ما فعله (عبد الرحمن منيف) تقريباً . لأنه لم يفعل كل ما كان يحلم به قبل الكتابة . لكنه فعل أكثر ما أراد أن يكتبه . فالرواية لم يكتبها شخص واحد ، وفيها أكثر من مستوى ، وفيها أمور هامة ، أو كما يقول ، مزعجة . هى رواية تدور أحداثها فى ذهن بطل الرواية وأخته بالتبادل ، والحدث الخارجى ليس له قيمة منفصلة بل هو حافز ومثير للشعور عند البطل . والزمن بالتالى لا يسير فى خط تقليدى بل هو يتداخل : الماضى والحاضر دائماالتداخل فى ذهن البطل .

وقد استخدم الكاتب تكنيك الرسائل المتبادلة بين رجب إسماعيل وأخته أنيسة ليكشف كل منهما ما يجهله الآخر لنخلص فى النهاية بالمعرفة الكاملة عن معاناة هاتين الشخصيتين .

والمكان الذى اختاره الكاتب ليس مكاناً ثابتاً بل سفينة تتحرك من الشاطئ الشرقى للمتوسط إلى الشاطئ الغربى حيث ترسو فى مرسيليا بفرنسا. والسفينة

دلالة على عدم الاستقرار ، وهو ما يمكن أن توصف به نفسية البطل . كما أنها توحى بالرحلة أو السفر ، وهذا بالفعل ما حدث ، فالرواية تدور فى الوقت الذى استغرقته السفينة فى رحلتها من شرق المتوسط إلى غربه ثم العودة . وفى هذه الرحلة القصيرة خرج البطل من السجن هارباً ، ثم عاد اليه مختاراً بعد أن تزود على الشاطئ الغربى بأغلى نصيحة قدمها اليه طبيبه المعالج عن ضرورة الصمود فى وجه المتاعب مهما اشتدت قسوتها . كانت النصيحة أهم من العلاج ، لأن رجب عثر على نفسه بعد كلمات طبيبه المعالج فقرر العودة إلى أرض وطنه ودخول السجن مختاراً . والسفينة تسمى « أشيلوس » أو أخيل البطل المغوار فى حرب طروادة كما روت الإلياذة . فهل هى مصادفة أم عن قصد هذا الاختيار ؟ . أخيل قائد الميرميدون منقذ الهلانيين من الطرواديين بقوة سيفه ودروعه والرعب الذى ينزله فى الأعداء مرآه بين جنود الميرميدون . وأشيلوس سفينة تحمل على ظهرها فيما تحمل رجلاً معذباً يفر من مكان ما شرق المتوسط حيث السجن والتعذيب إلى غرب المتوسط حيث الحرية وحقوق الانسان المكفولة بنصوص الدستور . لقد ناصر أخيل المعتدى عليه ضد المعتدى ، أما السفينة فكما حملت المظلوم إلى شاطئ الحرية أعادته مرة أخرى إلى سجنه بعد أن مكنته من تسليح نفسه بإراده لا تفتر هى كراهية الأعداء والحقد عليهم . هذا هو الزاد الذى تزوّد به من ملجئه إلى سجنه أو الدلالة الرمزية لاسم السفينة .

وهناك فعل أو مثير يحرك مجموعة من الأحاسيس المهينة تضغط على كبرياء البطل وتعذبه وتجعله يرى نفسه خائناً لا لزملائه المسجونين السياسيين معه فى السجن الكائن بمكان ما شرق المتوسط على الأرض الممتدة إلى أعماق الصحراء من شاطئ البحر فحسب ، بل كذلك لأمه التى تقبلت أن يكون ابنها سجيناً سياسياً ولم تتقبل قط أن يكون خائناً فيعترف ويفشى أسرار زملائه . والفعل المثير هو توقيعه على تعهد بأن يكف عن مزاولة أى نشاط سياسى : « أرجوا أن تسمحوا لى بالموافقة على السفر للعلاج فى الخارج بناء على توصية الطبيب ، لأن مسئولية موتى فى السجن تقع عليكم ، وأتعهد أن أتوقف عن أى نشاط

سياسى » وهو يعد نفسه بهذا التوقيع خائناً بعد أن كان بطلاً .وينتابه الاحساس الشديد بالذنب وتأنيب الضمير والندم . والمعروف أن الندم لا وجود له عند الوجودى اذا كان التزلم قائماً على اختيار حر . أما البطل فى هذا الموقف فقد أحس بالندم لأنه لم يلتزم بالاختيار . ولهذا يدفعه احساسه تلقائياً إلى تقليب مواقفه بالتذكر تارة لإقناع نفسه بأنه قام بهذا الفعل إنقاذاً لنفسه المعذبة وجسمه المريض ، وتارة ليأسه من جدوى السجن مهما طالت مدته .

ومع أنه كان يحسب كل شئ منذ البداية بكل دقة ، ويقوم بإجراء بروفات يطابق فيها بين ما حدث لزملائه الذين سبقوه إلى التوقيع ، وما يمكن أن يحدث له ، لم يستطع أن يحسب شعوره الداخلى لأن مقاييس المشاعر ليست مادية . وكل شئ له مبرر إلا الخيانة . لقد انضم للتنظيم السرى بإرادته ، وأوضح له زميله فى التنظيم احتمالات الخطر والسجن فأصر على المضى فى الطريق إلى آخره ، ولكنه سقط وهذا مبرر عذابه . « قال هادى : يجب أن تعرفوا منذ البداية أن الطريق طويل وصعب ، من يجد نفسه غير قادر فليقل الآن ، لن نلوم أحد اذا تخلى الآن . أما بعد التوقيف والسجن فأى اعتراف ، أى انهيار سوف يجعل من المعترف والمنهار خائناً . « وقد حاول أن يقنع نفسة بأن التوقيع كان المخرج الوحيد له من العذاب ، فالسجن لم يكن سجناً عادياً بل مكان تعذيب مستمر فى قبو تحت الأرض فيه كل إمكانات التعذيب والإيلام بالضرب أو الشد أو النفخ أو الاغراق بالماء ، وأقلها الإهانة والسب الشخصى .

ولم يكن هناك أمل يلوح بالفرج . كانت المؤسسات أقوى من المقاومة ، فالصمود فى وجه السجان يحطمه احتفال رجال السجن بزميل لهم وقّع تعهداً وخرج إلى الحرية . وهو احتفال فيه الإهانة والتحطيم المعنوى والتعذيب النفسى ، سقط « نجيب » زميلهم فبدأ احتفال إدارة السجن بتعذيبهم بأخباره من منتصف الليل إلى السادسة صباحاً . والصمود بمؤازرة العالم الخارجى حطمته التحولات ، فأمه ماتت ، وحبيبته التى كانت مصدر قوته تزوجت . والحياة الخارجية أو عالم خارج السجن لا يلوح فيه أمل التغيير « العالم الخارجى ما زال يدور على نفس

المحور والثور لم يتعب لكى يغير وضع الأرض وينقلها من قرن إلى قرن » والصمود الذى كلن يدعمه زملاؤه قد انهار « باسل جن . خالد فقد عينيه . محسن أصيب بالشلل . نعمان انتحر . أنور تزوج قبل شهرين وترك السياسة نهائياً . مجيب يواصل دراسته » .

جميع هذه الظروف التى يمكن أن يبرر بها رجب اسماعيل توقيعه لم تكن كافية ليشعر بالرضا عن نفسه . لقد أحس أن هناك من خدعه وأضعف مقاومته لكى يوقع ويخرج ، وبعد أن خرج أدرك أن خروجه من السجن لا معنى له ، فبلده كله سجن ، وثمن خروجه باهظ ومستحيل هو أن يكتب تقارير عن نشاط الطلاب فى الخارج مقابل السماح له بالسفر للعلاج ، وعند عودته يجد الوظيفة بانتظاره . لن يستطيع رجب أن يفى بما أرادوا . كان توقيعه ضعفاً ، وهو فى نظر زملائه خيانة ، ولكن المطلوب منه أن يقوم بخيانة حقيقية ويتحول إلى جاسوس للسلطة التى أهانته وسجنته وأضاعت صحته وخمس سنين من عمره . هو لن يقبل ، كما أن المناورة لن تجدى ، ولذلك كان يتحتم عليه أن يتخذ قراراً آخر . أخطر من قرار التوقيع على التعهد ، هو قرار العودة إلى السجن من جديد ، وبين هذين القرارين كانت معاناة رجب .

وتتكون الرواية من ست فصول : خمسة أساسية وفصل ختامى صغير . الفصل الأول والثالث والخامس نرى فيها القصة من منظور رجب . والفصل الثانى والرابع والسادس نراها من منظور أنيسة أخت رجب . ولذلك تتداخل الأحداث بين الفصول ، ويتكرر أحياناً ذكر بعض المواقف بطريقة مختلفة كما يراها الراوى سواء كان رجب أو أنيسة . ويتخلل الفصول خطابات متبادلة بين رجب وأنيسة تكشف جوانب أخرى تحتاج إلى توضيح . وهذا النوع من القصص يحتاج الى ذكاء شديد من شخصيات الرواية بحيث تكون قادرة على التعبير عما يدور فى العالم الخارجى أو داخل ذواتها واستكناه الحالة الشعورية التى تعانيها . وقد كان رجب كفؤاً لهذه المهمة من الناحية العقلية ، فهو منذ طفولته غير عادى ، وأقرب إلى النبوغ منه إلى أن يكون عادياً ، كما أنه مثقف شديد

القراءة ، شديد الاستيعاب ، يتطور بسرعة ويصل إلى الحقيقة بسرعة ، وقد حاول أن يجعل من أخته الكبرى انسانة أفضل بالقراءة ، لكنها لم تكن مستعدة للثقافة ولم تكن لديها المؤهلات الذهنية التى تمكنها من تحليل مواقفها ومواقف رجب ، واتخاذ القرارات والتمهيد لتنفيذها ورسم الخطط بدقة . كانت (أنيسة) تقوم بأفعال أكبر منها ، فهى لم تتهيأ للدور الذى قامت به مع رجب وهو التخطيط الذى يجعله يوقع لإدارة السجن ويخرج ، أو الحكم على أفعاله بالصحة أو الخطأ . كانت تصف نفسها بالبلادة فكيف تقوم بأفعال وتتخذ مواقف تحتاج إلى ذكاء وثقافة وثقة ؟ « أنيسة .. هذه الرواية رائعة ويجب أن تقرئيها ! ويمضى اليوم الأول ولا أقرأ الا صفحة أو صفحتين ... حتى اذا رآنى كسولة ملولة اقترح علىّ أن نقرأ بعض الفصول بصوت عال ، ولكن لم تجد محاولاته كلها » . لهذا لم يكن كلامها عن رجب مقنعاً « كنت أعتبر موقف رجب خاطئاً منذ البداية إذ ما فائدة العمل الذى يقوم به ؟ » . فالذى يملك حق الحكم لا بد أن يكون صاحب رأى ، ولم تؤهل الرواية أنيسة لتكون صاحبة رأى . ولم يكن مقنعاً كذلك قولها « وقررت أن أخترق مقاومته » . إنها ستخترق مقاومته بعمل فى غاية الذكاء ، هو أن تنقل اليه باستمرار أخبار زملائه فى التنظيم بطريقة توحى باليأس ، وهى مهمة كبيرة على أنيسة . ولهذا لم يكن هذا الموقف الايجابى القائم على الفكر والمنطق مقنعاً من جانب أنيسة « كان من الواجب أن أحارب رجب على جبهتين اثنتين . جبهة هدى وجبهة أمى ....
هكذا كنت أفترض وأنا أقود رجب إلى المقبرة ... ظننت فى الليلة الأخيرة أن بكاءه كان تطهيراً أخيراً لروحه لأن أى انسان يموت لا ينتهى بنظر الذين يحبونه الا إذا غسلوه بالدموع . الدموع هى ذرات التراب الأخيرة التى تجلل الميت وتقول إنه انتهى » إن هذه العبارات التى تحمل اعتزاز قائلها برأيه ، والجمل الأقرب إلى الحكم والفلسفة تحتاج إلى شخص آخر غير أنيسه ليرددها . انها تحتاج إلى شخصية مثقفة صاحبة رأى ، ولم تكن أنيسة باعترافها كذلك . أقصى ما وصلت اليه فى بيت أمها قبل الزواج أن تساعد أمها فى حياكة الثياب

للناس كوسيلة للارتزاق ، فكيف اكتسبت هذه الصفات الشديدة الذكاء ؟ هذا لا تبرير له في سلوك أنيسة .

استطاع الكاتب أن يظهر الأم بشكل غير نمطى ، وأن يبرز جوانب تميزها وبطولتها دون نزوع إلى الخطابة ، وأن يجعل منها مثالا حياً لا نموذجا جامدا . ولعل الأم هى أعظم الشخصيات فى هذه الرواية ، وقد عظمت حتى فاقت شخصية البطل ذاته ، ولعل عظمتها تتجلى فى جوانب ضعفها بقدر ما تتجلى فى جوانب قوتها . ورسم كفاحها ، سواء بعد هجر ابنها الأكبر (أسعد) البيت ضائقا بكثرة ما ينفقه على البيت « لو كنت أصب نقودى فى بالوعه لامتلأت » ، أو عندما مارست المهنة التى تجيدها وهى حياكة الملابس ، أو بعد سجن ابنها ، لم تيأس ، ولم تحطمها الأزمات . بل كانت دائمة الفعل والتغيير إلى الأفضل ، فبعد أن هجر « أسعد » الابن الأكبر بيت أمه ، بدأت تعدّ « رجب » ليكون رجل البيت . وإذا كان المال قد انقطع بخروج أسعد ، فقد جلبته بجهدها وعرقها وسهرها . وإذا كان الابن قد سجن فستظل تطرق كل الأبواب لتعرف مصيره ، فإذا عرفت أنه حى ، سعت من جديد لتصل إليه وتقدم له الطعام ونصائحها بالصمود . هى تتوسل لكى تصل إلى ابنها ، لكنها لا تتوسل للإفراج عنه مهانا ، ولا تنكر عليه دوره رغم أنها لا تدعى العلم ، كل ما تعرفه أنه يقوم بعمل كبير لصالح الناس .

وقد عرفنا الأم من خلال رواية (رجب) ، ثم من خلال تعليقات (أنيسة) على رواية رجب . وفى الرواية ثلاث نساء . الأم والأخت أنيسة والحبيبة هدى وقد خسرت هدى مبادئها بعد أول اختبار ، وكشف الواقع تناقضها بين جملتين فاهت بهما فى الرواية « إذا أرغمونى على أن أتزوج غير رجب ، فلن يفرح بى رجل ، سأقتل نفسى » وقولها « أنا مرغمة على الموافقة يا رجب ، ولكن سأحتفظ بالذكرى إلى الأبد » وحتى الذكرى لم يعد لها مكان فى حياتها بعد أن تزوجت وأنجبت وأصبحت نجمة مجتمع « أصبحت هدى سمينة وتحضر حفلات الاستقبال وهى التى فكرت فى الهروب لئلا تتزوج غير رجب » . أما أنيسة أخته وقد سبق التعرف إليها . والأم . نراها بعين رجب . وبعين أنيسة ، ومن

خلال حوار متبادل بينهما . توضح أنيسة صورة الأم التى لا يدركها رجب لصغر سنه ، فهى تخيط الثياب وأولادها نيام بعد أن تنتهى من أعمال البيت الشاقة « كانت تقوم بأعمال لا يقوم بها الرجال . كانت تبنى سور البيت إذا تهدم ، وتكسر الحطب ، تنقله إلى الداخل ، كانت تزرع بعض الخضراوات وتعتنى بالدجاج ، فإذا انتهت التفتت إلى ثيابنا .. ثم تتحول إلى ثياب الجيران تسهر الليل لكى تنتهى منها بسرعة ، لم تكن تشكو ولم تسمع منها كلمة شتيمة « هى امرأة جلدة صبور وصاحبة تصميم ، وتدرك بحدسها ما قد يعجز عقلها عن استيعابه . فبعد أن عرفت أن ابنها (رجب) يقوم بدور سرى وأنه يخفى أوراقه بعيدا عن العيون ، وأنه يسعى لتغيير خطير لصالح الأغلبية المكدودة ، وقفت إلى جانبه وساعدته . يعطيها أوراقه فتخفيها « يطلب منها أن توصل بعض أوراقه لأصدقائه . أو ترشد رجلا يأتى إلى بيتنا ولم نره من قبل إلى بيت صديق » وبعد أن قبض رجال الشرطة على ابنها لم تستسلم كانت تدور فى مراكز البوليس تسأل عن ابنها من الفجر إلى الغروب كل يوم لمدة أربعة أشهر ، وكان الجواب الوحيد الذى تسمعه الإنكار « ليس عندنا أحد بهذا الاسم » فلجأت إلى أساليبها الخاصة ، ونجحت فى استدرار شفقة أحد رجال الشرطة بالسجن ، ووعدها بالسؤال عن ابنها . ومن الثامنة صباحا إلى الرابعة عصرا وهى تنتظر حتى جاءت البشرى « رجب عايش . رجب حى » . فكانت خطوتها التالية أن تصل إليه بالطعام والتثبت من ثباته على مبدئه . وعندما وصلت إليه واطمأنت إلى أنه حى ومحكوم عليه بالسجن إحدى عشرة سنة بدأت تزوده بزادين من عندها : الطعام والصبر . يقول رجب عن أمه : « كانت كلمات أمى حازمة مثل حبل الحرير . احذر يا رجب الحبس ينتهى ، أما الذل فلا ينتهى . لا تقل شيئا عن أصدقائك . احذر ، أتسمعنى ؟ » .

ومع ذلك كان للأم معاناتها التى لا يشعر بها ابنها لأنه لا يعرفها . عذاب الدوران كالنحلة من البيت إلى السجن من أول النهار إلى آخره علهم يسمحون لها بالزيارة . وعذاب الإهانة التى تتلقاها يوميا من جيرانها بعد أن تغير حالها

وكثر خروجها من بيتها إلى الشوارع من الصباح إلى الليل ، ووصموها بالجنون . « أم أسعد جنت » وعذاب مواجهتها لابنتها التى بدأت تخجل من أحوال أمها وتنصحها بالتريث والقعود فى البيت ، ويكفى أن تخرج يوم الزيارة وحده . الابنة لم تفهم أمها ، ويبدو أنها تقبلت سجن أخيها كقدر لا منجاة منه ، لكن الأم تقطع إرادة ابنتها بعبارة قاطعة : « سأظل بهذا الشكل مهما قال الناس وإذا لم يعجبك ارحلى أنت وزوجك » ، بل إنها كانت تمارس سيادتها على بيتها وتفرض على الآخرين احترام مشاعرها برغم كل معاناتها الداخلية . وقد وبخت أنيسة لأنها وجدتها تضحك وأخوها فى السجن فلم تغفر لها ، وكالت لها من الإهانة الكثير « لم يبق إلا أن تحنّى رجليك . مات رجب وعليك الآن أن تفرحى وترقصى » . كانت الأم تعيش خارج ذاتها ، كانت تعيش لأولادها حتى كبروا ، وتعيش لرجب حتى يفك أسره ، ومع ذلك كانت تتعذب من أمور صغيرة كذلك الحادث الذى وقع لها عند محاولتها التوسل لأحد الجنود لتزور ابنها فيلمس صدرها بيده ، وإذا بها تخرج عن كل حدود الاحتمال وتلعن الشرطى والذين وضعوه فى هذا المكان .

فى حوار بين أنيسة ورجب تكشف أنيسة لأخيها كيف ماتت أمه ، فقد ذهبت مع مجموعة نساء من أمهات المساجين لمقابلة وزير الداخلية ، ورفض مقابلتهن ، واعتدت الشرطة عليهن بالضرب والتوقيف والإهانة ، ثم أعادها إلى بيتها وهى على وشك الموت ، وبعد عشرة أيام ماتت . كانت دعوتها الوحيدة لابنها السجين أن يزداد صموده « اللهم قوّ رجب ، واعم عنه عيون الظلاّم » .

لقد اكتشف رجب أنه لم يكن يتعذب وحده ، فإذا كانت معاناته تتمثل فى أنه سجين ومهان ، فقد تعذبت أمه وهى خارج السجن ، وتعذبت أخته ، وتعذب حامد زوجها . بل إن الرواية حملت إلينا عذاب الكثيرين على الشاطىء الغربى للمتوسط ، وفى فرنسا إبان الاحتلال النازى ، فالدكتور فالى .. طبيبه المعالج يقص له ذكرياته عن أيام الكفاح بعد أن يعرف سبب مرضه وسجنه السياسى ، ولكنه يؤكد له نفس المعنى الذى سبق أن أكدته أمه « أقدّر الصعوبات التى

واجهتها . لكن أعتبرك رجلا والرجال لا يسقطون » ثم يقدم له مع العلاج أهم نصيحة من مناضل قديم إلى مناضل جديد : « أريدك أن تكون حاقدا وأنت تحارب . الحقد هو أحسن المعلمين ، يجب أن تحول أحزانك إلى أحقاد ، وبهذه الطريقة وحدها يمكن أن تنتصر ، أما إذا استسلمت للحزن فسوف تهزم وتنتهى ، سوف تهزم كإنسان ، وتنتهى كقضية » إنها الارادة ، فهل كان رجب يفتقر إلى الارادة عندما وقع ؟ فى آخر اعتراف يدلى به رجب لطبيبه الدكتور فالى يتحدث عن سجنه والعذاب الذى لا يحتمل واعتلال صحته ، ولكنه ينظر إلى الرجل فيجد الوجه القاسى والعينين الهادئتين ، ويستنتج أن الدكتور فالى وأصحابه صمدوا ... وانتصروا ولم يبق عليه إلا أن يصمد حتى ينتصر على النظام بالثورة أو على نفسه بالموت . وقد أعطى عدوه له الفرصة ليصحح خطأه عندما هددوا (حامد) زوج أخته بالسجن نيابة عنه إن لم ينفذ رجب الاتفاق ويرسل خطابات تجسسه على زملائه ، أو يعود إلى سجنه فيقرر العودة بشجاعة ليواجه مصيره بعد أن صور له الدكتور (فالى) بشاعة ما فعل ليخرج من السجن - عن غير قصد - « كيف تستطيع مصافحة اليد التى لوثت دماءك ؟ كيف تستطيع أن تبتسم للوجه الذى كان يتلذذ وهو يسحب خصيتيك » كانت أمه على حق ، وكان الدكتور فالى على حق . لذلك يطلب المغفرة من الأم لا من السجان : « اغفرى لى .. هل يمكن ليديك أن تستقبلا رجلا سقط ويحاول من جديد حتى بعد سقوطه أن يتطهر » .

والحق أن التغيير لم يحدث لرجب وحده .. فقد تغير (حامد) بعد سفر (رجب) ورأى بشاعة من كانوا يسجنون الأبرياء . وعرف أنه مهدد بالسجن . بالامكان تلفيق أى تهمة والزج به فى السجن . وقد حققوا معه أكثر من مرة ، وأخيرا وضعوه فى السجن ، وتقبل (حامد) بهدوء مثير البعد عن زوجه وأولاده فى غيابة السجن . ورفض من (أنيسة) زوجته أن تكتب إلى أخيها حامد ليعود ويسجن بدلا منه .

وتغير الأطفال نتيجة ما حدث لأبيهم وخالهم ، لقد جعلت الأزمة الصغير عادل ينطق بالحكمة فى رسالته لخاله رجب « إنه لم يسمع بقائد انتصر بالكلمة ، السيف وحده هو الذى يحقق النصر » فإذا كان الجميع قد تغيروا فلا شك أن الفضل يرجع إلى صمود الأم وصدق عزيمتها التى صححت ، حتى بعد موتها مسار أبنائها ، وإلى استدراك من كاد يسقط فى لحظة ضعف عابرة بفضل نصيحة مناضل قديم إلى مناضل حديث .. التماسك حتى لا يقع الانهيار . حتى يتحقق الحلم الذى بدأه البطل مختارا عندما قرر أن يجعل من نفسه واحدا من صانعيه عندما اعتنقه عن قناعة .

*   *   *

مراجع الفصل الرابع

١- جان بول سارتر ، مواقف ، ترجم فصولا منه دكتور محمد غنيمى هلال بعنوان « ما الأدب ؟ » .

٢ - كوليت سهيل ، ليلة واحدة / ١٨٨

٣ - إملى نصر الله ، الرهينة / ٣٨ ، ٣٩

٤ - د . شكرى عياد ، الرؤيا المقيدة / ١٥٦

٥ - دكتور زكريا إبراهيم ، الفلسفة الوجودية / ١٠٩

٦ - ما الأدب ؟ / ٩٣

٧ - الفلسفة الوجودية / ١١٨

٨ - كولن ولسن ، اللا منتمى / ٢٤

٩ - سارتر ، الغثيان / ٣٠

١٠ - موريس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد / ٢٣

١١ - نفسه / ٢٢

١٢ - الغثيان / ٢٢٢

١٣ - عبد الرحمن منيف / شرق المتوسط

١٤ - د / محمد غنيمى هلال ، فى النقد التطبيقى والمقارن ، ٧٥

* * *

خاتمة

كان الاهتمام فى هذه الدراسة مركزا على الأعمال الروائية التى ظهرت فى الخمسينيات وما بعدها ، وهى الفترة التى شهدت ازدهار التيار الواقعى على يد كتاب الواقعية النقدية ، أو الواقعية الاجتماعية أو « الاشتراكية » ، وفى الوقت ذاته كانت الرومانسية ما تزال تمثل تيارا آخر متميزا ظهر فى روايات « محمد عبد الحليم عبد الله » ، و « يوسف السباعى » ، وقد تميزت الرواية الرومانسية فى هذه المرحلة بالانعطاف نحو المشكلات العاطفية ذات الصبغة الاجتماعية ، بالإضافة إلى ما كان هناك من الاهتمام بالرواية التاريخية . وقد أشرت إلى « التيار الرومانسى » فى الرواية العربية فى تلك الفترة ، فى حدود الآفاق التى كانت الرومانسية قد انتهت إليها ، ولم أفصّل الحديث عن الرومانسية فى الرواية العربية فى المرحلة التي تسبق هذه الدراسة ، لأن ذلك ربما يخرج بالدراسة عن المنهج الذى وضع لها ، ولأنه ، يعد تكرارا لأبحاث سابقة تعرضت للرواية منذ ظهورها ، وتضمنت فيما تضمنت ، الرواية الرومانسية . وقد حاولت الدراسة أن تتقصى جوانب التأثر فى الرواية الرومانسية العربية ، وما يمكن أن يكون الكتاب قد تأثروا به من الرواية الرومانسية الأوروبية ، والخطة التى اتبعتها فى هذه الدراسة تستهدف إظهار علاقة التيارات الأدبية العربية بالتيارات الأدبية الأجنبية ، وما يمكن أن يكون واضحا ، بين بعض الأعمال الروائية العربية ، ونظائرها الأوروبية ، من غير تعسف ، مع مراعاة الظروف المحلية التى لها دور أساسى فى ظهور الأعمال الروائية .

ولقد كان الاهتمام بالطبيعة هو أحد مظاهر التشابه بين الرواية الرومانسية العربية والرواية الرومانسية الأوروبية ، كما كانت السلبية التى ميزت بعض الشخصيات الرومانسية فى الرواية العربية مظهرا آخر من مظاهر التشابه ،

وكانت الشخصية الثائرة على الأعراف الاجتماعية السائدة مظهرا ثالثا من مظاهر التشابه أيضاً . وهكذا أمكن التعرف على بعض جوانب التأثر فى الرواية الرومانسية العربية بالرومانسية الأوروبية ، من غير تكرار لما سبقت الدراسة إليه من حديث عن تأثر التيار الرومانسى فى الرواية العربية بالرومانسية الأوروبية . هذا ما تعرضت له الدراسة فى القسم الأول .

أما القسم الثانى ، وهو الذى يدور الحديث فيه عن « التيار الواقعى » ، فقد أوضحت فيه الاتجاهات الواقعية التى عرفتها الرواية العربية وهى : « الواقعية النقدية » ، و « رواية الأجيال » ، و « الواقعية الاجتماعية أو الاشتراكية » ، وهو التيار الذى تأثرت فيه كثير من الروايات العربية بالأوضاع السياسية .

فى تيار الواقعية النقدية تعرضت لدراسة بعض الأعمال التى شعرت بتشابه بينها وبين بعض رواياتنا العربية ، وفى إطار تيار الواقعية النقدية تناولت أوجه الشبه بين رواية « تشارلز ديكنز » ، « أوليفرتويست » ، وبين « زقاق المدق » لنجيب محفوظ . وفى « رواية الأجيال » أو « الساجا » كما تعرف فى الغرب كان أهم ما تناولته الدراسة من هذه الأعمال ، رواية « جون جالورثى » المعروفة باسم « قصة آل فورسايت » « The Foresyte saga » ، وما يمكن أن توحى به من تشابه مع « ثلاثية نجيب محفوظ » أو رواية « عبد الحميد جوده السحار » فى « قافلة الزمان » ، من حيث الاهتمام بالأجيال ، ومشكلات الطبقة المتوسطة وما يتحكم فيها من قيم خاصة ، مع مراعاة الظروف المحلية والبيئية فى اختيار الشخصيات ومجال الحدث الروائى . أما فى تيار « الواقعية الاجتماعية » أو الاشتراكية فالتأثر الوافد الأجنبى كان يتمثل بوضوح فى الدعوة إلى الاشتراكية واقتباس كثير من العبارات المعروفة لدى فلاسفة وكتاب الاشتراكية ، وتضمينها الأعمال الروائية على ألسنة الشخصيات ، وقد تمثل هذا التيار فى أعمال كثير من الكتاب منهم « صنع الله إبراهيم » ، و « الطاهر وطار » ، و « شريف حتاته » ، و « حنا مينة » ، و « اميل حبيبى » . ومن جوانب التأثر بالتيارات الاشتراكية كذلك ، اهتمام الأدباء باظهار صراع النقائض أو الأضداد فى

المجتمع بين طبقة العمال من ناحية ، والرأسمالية من ناحية أخرى ، أو الصراع بين أصحاب المبادئ وبين السلطة الحاكمة ، سواء كان أصحاب المبادئ طلابا جامعيين ، أو عمالا ، أو أميين ، أو فتيات يبحثن عن دور يقمن به فى المجتمع يواجهون السلطة التى يمكن أن تكون السلطة السياسية أو السلطة الأسرية فى البيت .

ثم انتقلت الدراسة فى القسم الثالث إلى رواية « تيار الوعى » . ومن المعروف أن « تيار الوعى » أحد الاتجاهات الفنية الحديثة فى الرواية الأوروبية ، وهو من التيارات التى ازدهرت فى القرن العشرين فيما بين الحربين العالميتين ، ولا يزيد كتاب رواية تيار الوعى الكبار عن ثلاثة هم « جيمس جويس » ، و « فرجينيا وولف » ، و « وليم فوكنر » ، وإن كان أول من استخدم هذه التقنية فى الرواية هى الكاتبة الانجليزية « دوروثى رتشاردسون » فى روايتها « الحج » Pilgrimage وهى الرواية التى كتبتها فى أكثر من اثنتى عشرة سنة . وتتكون من اثنى عشر جزءا ، لكل جزء منها اسم خاص ، وقد أمكن أن نجد من بين كتاب الرواية العربية من تأثر بهذا التيار ، ومن أعمال هؤلاء الكتاب تناولت الدراسة أعمالا لكل من : « إسماعيل فهد إسماعيل » ، و « جبرا إبراهيم جبرا » ، و « سميح القاسم » ، و « الطيب صالح » بالإضافة إلى بعض أعمال « نجيب محفوظ » التى تدخل فى هذا التيار مثل « اللص والكلاب ، وثرثرة فوق النيل » وقد استفاد كتاب تيار الوعى العرب بالتقنية الغربية فى التعبير عن قضايا محلية بحتة ، كما ارتبطت روايات هذا الاتجاه بالتعبير عن حالة الإنسان الداخلية ، بما فيها من توتر حاد نتيجة احساسه بالعجز عن تحقيق متطلبات وجوده . وقد كان الصراع فى داخل الإنسان نتيجة لظروف سياسية ، أو اجتماعية أو أخلاقية . فى « البحث عن وليد مسعود » ، و « إلى الجحيم أيها الليلك » رأينا الصراع يدور فى داخل البطل فى كلتا الروايتين نتيجة عجزه عن تحقيق التوافق بين ما يريد وما هو موجود ، أو بين الحلم والواقع . فوليد مسعود منفى يحلم بالعودة إلى وطنه ولا يستطيع فالحواجز لا يمكن

اقتحامها إلا فى حالة الانتحار ، وهو ما فعله فى منولوج طويل عبر فيه عن أشجانه وأحلامه ، بينما نجد القضية عند البطل السارد فى « إلى الجحيم أيها الليلك » ، اغترابا من نوع آخر ، وإحساسا بالنفى وهو داخل وطنه ، بعد أن تغير وجه وطنه من وطن عربى إلى وطن يهودى ، وفى بحث عن ذاته كان بحثه عن فتاته التى لا يراها ، فمكانها مشغول بأخرى غريبة عنه . أما فى « كانت السماء زرقاء » لإسماعيل فهد إسماعيل ، فالصراع الذى يدور داخل البطل تحركه رغبته فى الخلاص ، وعجزه عن تحقيق هذه الرغبة ، وهو ما يرد القضية إلى جذورها الاجتماعية . أما فى « اللص والكلاب » فالمشكلة التى يعانى منها « سعيد مهران » وهى مشكلة « فردية » فى جوهرها ، هى الانتقام من الخونة ، وإن اكتسبت الرواية بعداً اجتماعيا نتيجة الأدلة التى ساقها البطل للدفاع عن جرائمه وأدان فيها « أساتذته » من طلاب الجامعة آنئذ ، الذين أصبحوا يتربعون على مقاعد الصدارة فى المجتمع ، بينما يعانى وحده عذاب السجن والمطاردة . وفى « ثرثرة فوق النيل » ينفصل « أنيس زكى » انفصالا جزئيا عن واقعه باستخدام المخدر ، ويعيش فى عالم خاص أراد أن يهرب إليه من وحشة عالمه ، فطارده عالم الواقع ولم يتركه يتمتع فى مهربه بما كان يأمل عندما لجأ إلى « العوامة » ليغرق فيها همومه . ولا مجال هنا لتكرار ما سبق أن تعرضت له الدراسة فى معرض الحديث عن هذ التيار من تيارات الرواية الحديثة وهو « رواية تيار الوعى » ، سوى الاشارة إلى ما سبق أن تعرضنا له فى الدراسة ، عن الفرق بين « المنولوج الداخلى » عند كتاب « تيار الوعى » ، و « المنولوج الداخلى » عند من سبقهم من كتاب الرواية ، منذ القرن التاسع عشر . فالمنولوج فى رواية تيار الوعى يقدم انسياب الوعى وتدفقه أثناء انسيابه ، لا بعد أن يكون قد توصل إلى قرارات وأفكار خاصة ، بينما يكون المنولوج ، فى الرواية التقليدية ، استكمالا للسرد ، ويتم عن طريق المؤلف ، ويقدمه فى هيئة منطقية بعد أن يكون الانفعال قد تبلور فى أفكار منظمة .

ثم تعرضت الدراسة فى القسم الرابع « للتيار الوجودى » ، وقد أوضحت أن تأثر الرواية العربية بهذا التيار تمثل فى ثلاثة اتجاهات هى : « الرواية المتأثرة بقضية الحرية » ، و « الرواية التى تناولت الشخصية القلقة » و « الرواية التى تناولت قضية الالتزام » . وفى الاتجاه الأول (قضية الحرية) تعرضت الدراسة لمجموعة من الروايات التى اهتمت بفكرة الحرية ، وهى : « ليلة واحدة » ، و « الآلهة الممسوخة » ، و « الرهينة » ، و « الباب المفتوح » . وقد أشارت الدراسة إلى مفهوم الحرية عند الوجوديين ، وهى الحرية المرتبطة بالمسئولية ، وتصور الروائيات للحرية فى الأعمال المشار إليها ، وقد تراوحت بين حرية غير مسئولة ، تؤدى إلى الندم - كما فى بعض أعمال « فرانسواز ساجان » ومنها « صباح الخير أيها الحزن » ، ونظيراتها عند بعض أديباتنا . ومن هذه الأعمال « ليلة واحدة » ، و « الآلهة الممسوخة » - وحرية مسئولة ، تمثلت فى أعمال روائية أخرى مثل « الرهينة » ، و « الباب المفتوح » . أما « الشخصية القلقة » فهى الشخصية التى تعيش فى حالة الاختيار ، بكل ما فيها من توتر وخوف ، وقد عبر كل من « سارتر » و « كامى » عن هذه الشخصية الوجودية فى روايات منها « الغثيان لساتر » ، و « الغريب لألبير كامى » . وقد وجدت فى أدبنا العربى نظائر لهذه الشخصيات أهمها شخصية « خلف الله البرتاوى » فى رواية « أيام الجفاف » « لمحمد يوسف القعيد » ، وقد عاشت الشخصية حالة القلق الوجودى ولكنها لم تستطع أن تصل إلى اختيار ، ولهذا كانت نهايتها مأساوية ، وهو عكس ما انتهى إليه « روكانتان » فى « الغثيان » لأنه وصل إلى « الاختيار » المسئول بمحض حريته .

أما القضية الثالثة التى تناولتها الدراسة فى تناولها لتيار الرواية الوجودية ، فهى قضية « الالتزام » . والمعروف أن « الالتزام » يقوم عند الوجوديين على « الاختيار الحر » ، وقد شرح سارتر آراءه فى هذا الموضوع فى كتابه « مواقف » وقد أوضحت الدراسة قصده من الالتزام ، ومن كتّاب الرواية العربية مَن صوّر بوضوح كل أبعاد « الالتزام » ، وهى فى جوهرها « مسئولية » يتحملها البطل

الملتزم راضيا لأنها برهان على « وجوده » ، وعلى أن له مطلق الحرية فى الاختيار : فى رواية « شرق المتوسط » التى كتبها « عبد الرحمن منيف » ، تحمّل البطل الكثير من الآلام حتى سقط ، لكن سقطته لم تكن نهاية المطاف ، بل كانت برهانا على قسوة العذاب ، لذلك استطاع أن ينهض من سقطته ، ويعود مرة أخرى إلى السجن الذى كان قد أخرج منه نتيجة لحظة ضعف مر بها ، وبعد أن أعلن ما يشبه التوبة ، أو الندم . لقد عاد إلى سجنه مختارا لأنه أدرك أنه لم تكن له حرية الاختيار ، لقد فقد مبرر خروجه ، بخروجه من السجن منسلخا عن قضيته . وقد لبس تاج الشوك ، أو ثياب الشوك ، داخل السجن . إنه موجود الآن حقا ، فقد اختار بإرادته الحرة ، وهو يدفع مختارا الثمن الذى ارتآه عادلا حتى يتحول من سجين فى ظل نظام مستبد إلى إنسان حر ، فى مجتمع حر .

* * *

ثبت المراجع

أولا : الأعمال الأدبية :

١ - الآلهة الممسوخة : ليلى بعلبكى - طبعة أولى بيروت ١٩٦٠ .

٢ - إلى الجحيم أيها الليلك : سميح القاسم - طبعة أولى ، دار ابن رشد بيروت ١٩٧٨ .

٣ - الباب المفتوح : دكتورة لطيفه الزيات - طبعة أولى مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠

٤ - البحث عن الزمن الضائع : مارسيل بروست ترجمة إلياس بديوى وزارة الثقافة والارشاد القومى دمشق ١٩٧٧ .

٥ - البحث عن وليد مسعود : جبرا إبراهيم جبرا - طبعةأولى دار الآداب بيروت ١٩٨١ .

٦ - الجدار : جان بول سارتر - ترجمة هنرى زغيب - عويدات بيروت ١٩٨٢ .

٧ - الجريمة والعقاب : فيودور دوستويفسكى - ترجمة د . سامى الدروبى جزءان المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر الأعمال الكاملة (٨ ، ٩) ١٩٧٠

٨ - اختناقات العشق والصباح : ادوار الخراط طبعة أولى دار المستقبل العربى بالقاهرة

٩ - إنى راحلة : يوسف السباعى طبعة أولى مكتبة الخانجى بمصر ١٩٥٠

١٠ - أيام الجفاف : محمد يوسف القعيد طبعة أولى مكتبة مدبولى بالقاهرة .

١١ - أوليفر تويست : تشارلز ديكنز ترجمة طبعة أولى دار العلم للملايين - بيروت .

١٢ - بين القصرين : نجيب محفوظ طبعة أولى مكتبة مصر بالفجالة

١٣ - ثرثرة فوق النيل : نجيب محفوظ طبعة أولى مكتبة مصر بالفجالة

١٤ - الثلج يأتي من النافذة : حنا مينه طبعة ثالثة دار الآداب - بيروت ١٩٧٩

١٥ - الرهينة : إملى نصر الله طبعة ثانية مؤسسة نوفل بيروت ١٩٨٠

١٦ - السكرية : نجيب محفوظ طبعة أولى مكتبة مصر بالفجالة .

١٧ - سكون العاصفة : محمد عبد الحليم عبد الله طبعة أولى مكتبة مصر بالفجالة ١٩٦٠

١٨ - شرق المتوسط : عبد الرحمن منيف طبعة ثانية المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ .

١٩ - الصور الجميلة : سيمون دى بوفوار ترجمة عايدة م . ادريس دار الآداب بيروت يناير ١٩٦٧ .

٢٠ - عرس بغل : الطاهر وطار دار ابن رشد بيروت ١٩٧٨ .

٢١ - العين ذات الجفن المعدنى : د . شريف حتاته طبعة أولى دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٨٠ .

٢٢ - عوليس : جيمس جويس ترجمة د . طه محمود طه طبعة أولى المركز العربى للبحث والنشر - القاهرة ١٩٨٢ .

٢٣ - الغثيان : جان بول سارتر ترجمة د . سهيل ادريس دار الآداب بيروت ١٩٦٢

٢٤ - فديتك يا ليلى : يوسف السباعى طبعة أولى مكتبة الخانجى بالقاهرة ١٩٥٣

٢٥ - فى قافلة الزمان : عبد الحميد جودة السحار طبعة أولى مكتبة مصر بالفجالة .

٢٦ - قصر الشوق : نجيب محفوظ طبعة أولى مكتبة مصر بالفجالة .

٢٧ - قوة الأشياء : سيمون دى بوفوار ترجمة عايدة م . ادريس طبعة أولى دار الآداب بيروت ١٩٦٤ .

٢٨ - كانت السماء زرقاء : إسماعيل فهد إسماعيل طبعة (بدون) دار العودة بيروت .

٢٩ - الكرة ورأس الرجل : محمد حافظ رجب كتابات جديدة دار الكاتب العربى .

٣٠ - اللص والكلاب : نجيب محفوظ طبعة ثانية مكتبة مصر بالفجالة ١٩٦٠.

٣١ - ليلة واحدة : كوليت سهيل طبعة أولى المكتب التجارى بيروت ١٩٦١

٣٢ - مأساة العصر الجميل : ضياء الشرقاوى مجلة الموقف العربى السنة الرابعة العدد السابع تشرين الثانى ١٩٧٤ .

٣٣ - مرحبا أيها الحزن : فرانسواز ساجان ترجمة وصفى آل وصفى مكتبة الصباح بالفجالة (بدون تاريخ) .

٣٤ - موسم الهجرة إلى الشمال : الطيب صالح طبعة ثانية دار العودة - بيروت ١٩٦٩ .

٣٥ - نجمة أغسطس : صنع الله إبراهيم طبعة أولى دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ .

٣٦ - الأنهار : عبد الرحمن مجيد الربيعى طبعة أولى مكتبة الثورة - ببغداد ١٩٧٤ .

٣٧ - الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل اميل حبيبى طبعة ثانية دار ابن خلدون ١٩٧٤ .

ثانيا : المراجع :

١ - الأدب المقارن : د . محمد غنيمى هلال الأنجلو المصرية طبعة ثالثة ١٩٦٢ .

٢ - الأدب وفنونه : د . عز الدين إسماعيل .

٣ - الأدب ومذاهبه : د . محمد مندور .

٤ - الأساطير : دراسة حضارية مقارنة د . أحمد كمال زكى دار العودة بيروت طبعة ثانية ١٩٧٩ .

٥ - الأسس النفسية للإبداع الفنى فى : د . مصرى عبد الحميد حنورة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ .

٦ - الأسطورة فى الأدب العربى : د . أحمد شمس الدين الحجاجى سلسلة كتاب الهلال ١٩٨٢ .

٧ - الأسطورة والرمز : برنيس سلوت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

٨ - بحوث فى الرواية الجديدة : ميشيل بيتور ترجمة فريد انطونيوس بيروت طبعة ثانية ١٩٨٠ .

٩ - بانوراما الرواية العربية : د . سيد حامد النساج دار المعارف بالقاهرة طبعة أولى ١٩٨٠ .

١٠ - بين الروائى والرواية : د . المجيل بطرس سمعان مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢ .

١١ - تاريخ الرواية الحديثة : د . م البيريس ترجمة جورج سالم منشورات عويدات طبعة أولى ١٩٦٧ .

١٢ - تفسير الأحلام : سيجموند فرويد ترجمة مصطفى رضوان دار المعارف بمصر طبعة ثامنة ١٩٨١ .

١٣ - تيار الوعى فى الرواية الحديثة : روبرن همفرى د . محمود الربيعى دار المعارف بمصر طبعة ثانية ١٩٧٥ .

١٤ - الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبى : د . كوثر عبد السلام البحيرى مكتبة الأنجلو المصرية طبعة أولى ١٩٧٩ .

١٥ - الحكاية الخرافية : فريد ريش فون دير لاين ترجمة د / نبيلة إبراهيم الألف كتاب ٥٦١ دار نهضة مصر ١٩٦٥ .

١٦ - الحرية والطوفان : جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت .

١٧ - دراسات فى الرواية الانجليزية : د . المجيل بطرس سمعان الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

١٨ - دراسات فى الفلسفة الوجودية : د . عبد الرحمن بدوى المؤسسة العربية للدراسات والنشر طبعة أولى ١٩٨٠ .

١٩ - دراسات فى الواقعية الأوروبية : جورج لوكاتشى ترجمة أمير أسكندر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

٢٠ - رحلة الشرق والغرب : د . لويس عوض

٢١ - الرؤيا المقيدة : دكتور شكرى عياد الهيئة المصرية العامة للكتاب طبعة أولى ١٩٧٨ .

٢٢ - سارتر : موريس كرانستون ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد دار مكتبة الحياة ١٩٨٣ .

٢٣ - ضرورة الفن : ارنست فيشر ترجمة ميشيل سليمان دار الحقيقة بيروت ١٩٦٥ .

٢٤ - عالم القصة : برناردى فوتو ترجمة د . محمد مصطفى هدارة عالم الكتب القاهرة ١٩٦٩ .

٢٥ - عقدة أوديب فى الأسورة وعلم النفس : باتريك ملاهى ترجمة جميل سعد طبعة أولى مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٢ .

٢٦ - الغثيان : جان بول سارتر ترجمة د . سهيل أدريس دار الآداب ١٩٦٢ .

٢٧ - فكرة الجمال : هيجل ترجمة جورج طرابيشى دار الطليعة بيروت ١٩٨١ .

٢٨ - الفلسفة الوجودية : دكتور زكريا إبراهيم مكتبة مصر بالفجالة .

٢٩ - فى النقد التطبيقى والمقارن : د . محمد غنيمى هلال دار نهضة مصر (بدون تاريخ) .

٣٠ - القصة الحديثة : فريدريك ج . هوفمان ترجمة : بكر عباس دار الثقافة بيروت ١٩٦٢ .

٣١ - القصة السيكولوجية : ليون ايدل ترجمة محمود السمرة المكتبة الأهلية بيروت ١٩٥٩ .

٣٢ - القصة فى الأدب الانجليزى : د . طه محمود طه الدار القومية للطباعة والنشر طبعة أولى ١٩٦٦ .

٣٣ - قلعة آكسيل : ادمون ولسون ترجمة جبرا إبراهيم جبرا وزارة الإعلام ١٩٧٦ .

٣٤ - القصة من خلال تجاربى الذاتية : عبد الحميد جوده السحار مكتبة مصر بالفجالة (بدون تاريخ) .

٣٥ - اللامنتمى : كولون ولسون ترجمة أنيس زكى حسن .

٣٦ - ما الأدب : جان بول سارتر ترجمة د . محمد غنيمى هلال مكتبة الأنجلو ١٩٦١ .

٣٧ - مبادئ النقد الأدبى : إ . أ . رتشارز ترجمة وتقديم د . مصطفى بدوى مراجعة د . لويس عوض المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣ .

٣٨ - ملحمة جلجامش : طه باقر وزارة الاعلام العراقية سلسلة الكتب الحديثة (٧٨) طبعة ١٩٧٥ .

٣٩ - منهج الواقعية فى الابداع الفنى : دكتور صلاح فضل الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ .

٤٠ - موجز تاريخ الأدب الانجليزى : ايفور ايفانز ترجمة د . شوقى السكرى و د . عبد الله عبد الحافظ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠ .

٤١ - نظرية الرواية في الأدب الانجليزى : د . انجيل بطرس سمعان الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ .

٤٢ - النقد الأدبى : وليم فان أوكونور ترجمة صلاح أحمد إبراهيم دار صادر - بيروت ١٩٦٠ .

٤٣ - النقد الأدبى الحديث : د . محمد غنيمى هلال دار النهضة العربية طبعة ثالثة ١٩٦٤ .

٤٤ - نحو رواية جديدة : آلان روب جرييه ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى دار المعارف بمصر (بدون تاريخ) .

٤٥ - نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية : د . عبد المنعم إسماعيل مكتبة الفلاح بالكويت ١٩٨١ .

ثالثا : دوريات :

١ - ألف « مجلة البلاغة المقارنة » الجامعة الأمريكية بالقاهرة العدد الأول ربيع ١٩٨١ .

٢ - فصول « مجلة النقد الأدبى » الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٣ - الموقف العربى « اتحاد الكتاب العربى بدمشق » السنة الرابعة العدد السابع .

رابعا : سلاسل :

١ - اقرأ دار المعارف بمصر

٢ - كتاب الهلال دار الهلال

٣ - جاليرى ١٩٦٨ .

* * *

المراجع الأجنبية

1) - Art and social life G . V . plekanov .

2) - City of Words . Tony Tanner , jonnathan cape paperback , Newyork , 1971 .

3) - The meaning of contemporay Realism , George Lukacs translated by : John and Necke mander 1972 .

4) - World literature , Vol 3 by : vincent f . Hoppev
1972 and Bernard . D . N
Gredanier Barron's
Educational Series ,

5) - Modernism , peter Faulkner , the critical Idiom (35) .

6) - The Novel and the modern world , David Daiches , the university of chicago press .

7) - Camus , selected Essays , Notebooks , penguin books .

* * *

الفهرست

الصفحة

*   *   *

رقم الإيداع ١٥٤٨ / ١٩٩٠
الترقيم الدولى 977 - 24I - CII - 2